



**Luís Filipe Leal
de Carvalho**

**José Avelino Canongia (1784-1842):
virtuoso e compositor.**



**Luís Filipe Leal
de Carvalho**

**José Avelino Canongia (1784-1842):
virtuoso e compositor.**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

*A minha mulher.
Pela minha filha.*

o júri

presidente

Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Prof^a. Dra. Susana Bela Soares Sardo
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ainda que a vontade seja, como é habitual dizer-se, de ferro, até um metal assim forte pode em certos momentos esmorecer. E não fora o apoio incondicional de umas quantas pessoas no processo de elaboração deste trabalho, as linhas agora escritas poderiam nunca sequer ter sido pensadas, apesar de toda e qualquer força de vontade. Ao olhar para trás uma pessoa esteve sempre presente: a minha esposa, Susana. Ela foi a primeira defensora desta aventura, tendo pela ousadia desse apoio pago com muitas horas de ausência minha, física mesmo por vezes, mas principalmente emocional. Para ela, que todas as vicissitudes aguentou, mas que ainda assim sempre considerou que desistir não era uma opção, apenas posso dizer: sem ti não teria sido possível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Correia, muito obrigado pelas pertinentes sugestões, e por ter, desde o início, apoiado prontamente esta temática. Finalmente ao staff da Sala de Música da Biblioteca Nacional em Lisboa, um enorme agradecimento pelas informações sempre muito úteis, e pela simpatia constante, quer presencialmente, quer via email ou por telefone.

Com certeza muitas outras pessoas me auxiliaram, mais, ou menos, neste longo processo de pesquisa e elaboração do trabalho, e às que não menciono aqui especificamente o meu obrigado incondicional e as minhas desculpas pela omissão. Muitas mais, porém, sofreram, duma forma ou doutra, durante este período, principalmente os meus alunos, e a eles também este trabalho é dedicado.

palavras-chave

Clarinete, concerto, séc. XIX, virtuosismo, Teatro S. Carlos, Conservatório Nacional, orquestra da Real Câmara.

resumo

José Avelino Canongia (1784-1842), clarinetista português de ascendência catalã, foi, juntamente com o pianista Domingos Bomtempo, um dos mais aclamados virtuosos portugueses da primeira metade do séc. XIX. De Paris a S. Petersburgo, de Londres à península italiana, realizou incontáveis concertos nos melhores palcos europeus, sempre muito aplaudidos pelo público. Foi solista da orquestra do *Real Teatro de S. Carlos*, e, significativamente, o primeiro professor de clarinete do Conservatório Nacional, aquando da sua fundação em 1835. Os quatro concertos para clarinete, escritos com certeza para exaltação do seu próprio virtuosismo, representam os únicos do género para o instrumento da autoria de um português, e as exigências técnicas colocadas ao solista aproxima-os do estilo de Paganini e Spohr. Assim, o objectivo principal do presente trabalho, é contribuir para a divulgação da vida e obra deste virtuoso oitocentista do clarinete, para tal apresentando uma aturada biografia do músico, ao mesmo tempo que se recuperam os concertos para clarinete e orquestra, súmula da escassa obra criada por José Avelino. Propõe-se, finalmente, partituras com versões modernas (críticas) da parte solista (clarinete), e ainda as primeiras reduções completas do acompanhamento orquestral para piano.

keywords

Clarinet, Concerto, 19th Century, virtuosity, S. Carlos Theatre, National Conservatory of Music, orchestra of the Royal Court.

abstract

José Avelino Canongia (1784-1842), Portuguese clarinetist of Catalan origins, stood, alongside with pianist and composer João Domingos Bomtempo, as one of the most acclaimed Portuguese virtuosos of the early half in the nineteenth century. From Paris to S. Petersburg, from London to the Italian peninsula, he played frequently in the foremost plateaus, always to great appreciation of the public. Later he became principal clarinet of the opera orchestra at the S. *Charles Royal Theatre*, and was to be also the first teacher at the newly founded National Conservatory of Music, from 1835. The four concertos for clarinet, written surely as a vehicle for depiction of his own virtuosity, represent the only examples of the genre by a Portuguese composer, and its technical demands are close to style of Paganini and Spohr. It is, therefore, the main purpose of the present dissertation to contribute actively to a wider knowledge of the life and work of this 19th century virtuoso of the clarinet. For that purpose a comprehensive biography of José Avelino is presented, alongside with new, critical, versions of the solo part (clarinet), and the first ever piano accompaniment reductions based on the original editions of this concertos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
MOTIVAÇÃO E ÂMBITO DO TEMA	3
METODOLOGIA E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	13
1. ESBOÇO BIOGRÁFICO	17
1.1. INFLUÊNCIA PATERNA E PRIMEIROS ESTUDOS EM PORTUGAL	17
1.2. OS ANOS NO ESTRANGEIRO; AS TOURNÉES	20
1.3. O REGRESSO A PORTUGAL	24
1.4. DESCENDÊNCIA	29
2. AS OBRAS	32
2.1. CATÁLOGO	32
2.2. ESTREIAS E OUTRAS EXECUÇÕES DE OBRAS DE CANONGIA	39
3. OS CONCERTOS PARA CLARINETE E ORQUESTRA	42
3.1. NOTAS PRELIMINARES	42
3.2. QUESTÕES INTERPRETATIVAS	47
3.3. EDIÇÃO CRÍTICA DOS CONCERTOS	53
3.3.1. COMENTÁRIO PRÉVIO	53
3.3.2. FONTES	55
3.3.3. OPÇÕES EDITORIAIS	58

3.4. ALGUMAS ANOTAÇÕES AOS CONCERTOS	60
3.4.1. "PREMIER CONCERTO POUR LA CLARINETTE AVEC ORCHESTRE OU QUATUOR SEULEMENT"	61
3.4.2. "DEUXIEME CONCERTO POUR LA CLARINETTE AVEC ORCHESTRE"	66
3.4.3. "3. ^E CONCERTO POUR LA CLARINETTE AVEC ACC. ^T D'ORCHESTRE OU QUATUOR"	70
3.4.4. "4. ^E CONCERTO POUR LA CLARINETTE AVEC ACC. ^T DE GRAND ORCHESTRE"	76
REFLEXÕES FINAIS	82
BIBLIOGRAFIA	86
OBRAS HISTÓRICAS DE CARÁCTER GERAL :	86
OBRAS ESPECÍFICAS SOBRE MÚSICA:	86
ARTIGOS:	88
SITES CONSULTADOS NA INTERNET:	89
PARTITURAS:	90
DISCOGRAFIA	91

Introdução

«It is a strange situation that,
with the exception of those on the violin and piano,
the great virtuosos who have devoted their lives
to the perfection of their art have had
very little written about them.»

Pamela Weston¹

MOTIVAÇÃO E ÂMBITO DO TEMA

A escola portuguesa do clarinete é sem dúvida, neste início do séc. XXI, uma das mais bem representadas em Portugal, quer em número, quer – e principalmente – em qualidade dos seus instrumentistas. Muitos jovens clarinetistas têm sido distinguidos com diversos prémios, não só em Portugal como inclusive além fronteiras, e inegavelmente tal facto se deve muito ao alento incutido à classe no último quartel do séc. XX pelo virtuoso e pedagogo de reconhecido mérito António Saiote (n.1960), inicialmente em Lisboa, e depois no Porto. O próprio foi, aliás, discípulo de um dos mais conceituados professores de clarinete do Conservatório Nacional de Música em Lisboa no séc. XX, Marcos Romão² (1917-2000), antes de se ter deslocado a Paris (aliás como o próprio Romão) e Munique com o intuito de aperfeiçoar a sua arte. É pois a curiosa coincidência de ambos estes mestres recentes do instrumento terem estado em Paris como estudantes, que nos remete para o objecto de estudo deste trabalho:

¹ in Prefácio a “Clarinet Virtuosi of the Past”, p.11.

² Professor do Conservatório Nacional em Lisboa durante quase três décadas, Marcos Romão distinguiu-se igualmente como maestro da Banda da Armada e de algumas bandas civis. Da sua faceta de compositor deve realçar-se essencialmente as obras para banda filarmónica e alguma música de câmara.

a vida e obra do virtuoso oitocentista do clarinete José Avelino Canongia (1784-1842), pois também ele, no início do séc. XIX, procurou a capital francesa para aprimorar os seus conhecimentos clarinetísticos e musicais.

De ascendência catalã por parte paterna e inclinado para o clarinete igualmente por influência de seu pai (vide “Esboço biográfico”p.17), Canongia atingiu fama internacional, obtendo aclamação um pouco por toda a Europa. Os seus concertos, de Paris a S. Petersburgo, de Londres à península italiana, eram geralmente muito bem recebidos, sendo reiteradamente exaltadas pela crítica as suas qualidades musicais, desde a «extraordinária destreza»³ técnica, ao «seu [bom] gosto e a sua expressão»⁴. Aliás, os contactos conhecidos com figuras da craveira de um Niccolò Paganini, ou até mesmo, embora menos relevante, de um Franz Xaver Mozart, filho do famoso Wolfgang Amadeus (cf. secção 1.2., “Os anos no estrangeiro; as tournées”, pp.23 e 22, respectivamente), revela-nos um círculo em que José Avelino parecia movimentar-se que deve ser destacado, pois poucos foram os portugueses, em qualquer época, a conviver com personalidades de primeira linha como neste caso, ainda para mais existindo evidência de que Paganini lhe tenha mesmo dedicado uma obra (vide igualmente p.23).

Vários factores contribuiriam pois para dedicar a José Avelino um trabalho de fundo, mas o facto de se poder considerá-lo precisamente o decano dos clarinetistas portugueses justifica por si só a empresa de tal tarefa, ainda que, amiúde, a extrema escassez de bibliografia relacionada dificulte a pesquisa. Como se tornará claro ao longo deste trabalho, a principal fonte bibliografia utilizada para a fixação dos dados pessoais e artísticos (e até mesmo criativos) relacionados com Canongia foi o extenso artigo do inestimável *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (editado em 1900) da autoria de Ernesto Vieira. Este, que é justamente o principal livro português com conteúdos biográficos relativos à vida musical portuguesa até ao séc. XIX, apresenta-se hoje como um marco incontornável de consulta a qualquer trabalho que recaia sobre personalidades daquele período, até mesmo pela proximidade temporal de alguns dos relatos. Por exemplo, refere Vieira na entrada dedicada precisamente a

³ Cranmer, “Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia”, p.33.

⁴ idem, p.34.

Canongia que, aquando da morte do artista em 1842 (portanto pouco mais de meio século antes do trabalho de Vieira), escreveu um tal Paulo Midosi na “Revista Universal Lisbonense” «um extenso artigo biographico», que «me vae servir de guia principal na biographia que vou [aqui, no *Diccionario Biographico*] traçar»⁵, informando também que um sobrinho-neto de José Avelino (João Canongia, neto de seu irmão Joaquim Ignacio), se dedicava curiosamente ainda à música nesses primórdios do séc. XX, apesar de apenas amadoramente. Este tipo de cercania que permitiu a Vieira, por exemplo, contactar pessoalmente com o filho de Manuel Ignacio de Carvalho⁶, principal discípulo de Avelino Canongia, confere aos seus relatos um apuro temporal, ainda que nem sempre documental, inigualável.

Porém, foi Canongia bastante mais que simplesmente o “fundador” de uma linhagem de clarinetistas portugueses de craveira internacional. Foi, nomeadamente, primeiro clarinete (solista) da orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos, tendo sido mesmo o primeiro português a ocupar tal posto, e dos relatos que chegam aos nossos dias desempenhou esta função primorosamente, pois chegou mesmo a tornar-se «estimadissimo do publico frequentador do theatro S. Carlos»⁷. Segundo Vieira⁸ mesmo os compositores que escreviam para o teatro de ópera lisboeta reconheciam a arte do virtuoso clarinetista, incluindo amiúde nas suas obras partes específicas para ele, nomeadamente árias com partes de clarinete *obbligato*. Pertenceu José Avelino, ainda, à orquestra régia (“Real Câmara”), a orquestra particular do rei português. Fundada por D. José I (o *Reformador*, 1714-1777) destacou-se inclusivamente como uma das mais importantes da Europa ao seu tempo, mormente no consulado da filha e sucessora daquele, a rainha D. Maria I (a *Piedosa*, 1734-1816), quando atingiu a impressionante dimensão, para a época, de 51 elementos⁹ (chegou mesmo a ser a maior orquestra régia europeia – vide p.25). Este ensemble era mesmo cognominado de “os virtuosos da Real Câmara”, tal era o reconhecimento geral ao nível artístico dos seus membros.

⁵ Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, pp.196-197.

⁶ Encontro relatado in *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (p.202).

⁷ Vieira, op. cit., p.201

⁸ idem, ibidem.

⁹ cf. Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, p.41.

No campo da docência teve Canongia igualmente lugar de destaque, pois foi o primeiro professor de instrumentos de palheta¹⁰ (classe a que pertencia o clarinete por razões óbvias) no Conservatório Nacional em Lisboa, logo aquando da sua fundação em 1835. Porém, e apesar de ensinar já desde 1824 no Seminário da Patriarcal, antecessor do próprio Conservatório, não se distinguiu como professor (tinha «caracter violento [...], improprio para o ensino»¹¹), e raros foram os seus discípulos dignos de nota relevante. Não existe aliás relação directa entre a escola de Marcos Romão e António Saiote nos sécs. XX-XXI, e a de Avelino Canongia no séc. XIX, pois como nos informa o mesmo Ernesto Vieira¹² a classe de palhetas no Conservatório fora encerrada aquando da morte daquele último em 1842, e apenas reaberta vários anos mais tarde, em 1865, já então orientada por Augusto Neuparth, fagotista¹³ de formação. Foi porém toda uma tradição clarinetística nacional que se estabeleceu e permaneceu, sem dúvida muito devendo também à enraizada tradição portuguesa de bandas militares e civis filarmónicas (essencialmente amadoras), que precisamente nesse séc. XIX despontavam e que se mantém muito activa inclusive ainda hoje, já em pleno séc. XXI. Nesta actividade podemos mesmo, uma vez mais, ligar Canongia a Romão, pois foram ambos mestres de bandas militares. Parece, aliás, ter sido frequente, durante os sécs. XVIII e XIX (e mesmo grande parte do séc. XX), os melhores executantes de instrumentos de sopro acumularem carreiras artísticas com cargos de chefia musical em bandas militares.

¹⁰ Esta parece ter sido uma prática usual até bem dentro do séc. XX, pois Abílio da Conceição Meireles, professor de Marcos Romão, era, ainda em 1937, tutor da classe de instrumentos de palheta do Conservatório Nacional (cf. “Marcos Romão dos Reis Júnior: músico, maestro, professor e compositor” in <www.bandasfilarmonicas.com/marcos_romao.pdf, p.9), e aliás ainda na segunda metade do século havia casos de professores de “multi-instrumentos” nomeadamente no Conservatório de Música do Porto. É curioso verificar que o projecto inicial de Domingos Bomtempo, que contemplava já em 1834 um professor para cada instrumento, demorou mais de um século a implementar (vide “O regresso a Portugal”, pp.12-29).

¹¹ Vieira, op. cit., pp.202-203.

¹² op. cit., p.125.

¹³ Ainda que seu pai, Erdmann (ou Eduardo em português) Neuparth (1784-1971) tenha sido, para além de violinista e mestre de banda militar, também clarinetista (cf. Vieira, op. cit., p.117, e Borba e Lopes-Graça, *Dicionário de música*, p.292-2º vol.), e o próprio Augusto fosse também executante de clarinete, oboé e saxofone, como era prática corrente nos sécs. XVIII e XIX (cf. Vieira, op. cit., p.121). Esta família Neuparth é um marco fundamental na vertente comercial da música portuguesa, uma vez que a loja de instrumentos e partituras fundada por Erdmann em Lisboa em 1828 (e sucessora de uma outra que estabeleceu no Rio de Janeiro quando aí esteve com a corte de D. João VI) é percursora da famosa “Valentim de Carvalho”, hoje mais dedicada ao comércio de discos. Teve, por ordem cronológica, os seguintes nomes: “Neuparth”, “Neuparth & Carneiro”, e finalmente “Valentim de Carvalho” (cf. Borba e Lopes-Graça, op. cit. p.292-2º vol.).

Os ecos da arte de José Avelino provinham pois dos mais distantes pontos da Europa, e quase invariavelmente exaltando as suas qualidades artísticas. Por todo o lado «foi sem excepção bem recebido, [obtendo, nomeadamente] em Weimar [...] assinalável êxito, apesar de o público conhecer os grandes virtuosos do clarinete Johann Simon Hermstedt¹⁴ e Heinrich Joseph Bärmann¹⁵, com os quais ele foi favoravelmente comparado»¹⁶. Não raras vezes estas notícias davam conta do português executando precisamente música de sua autoria, sendo que «de um modo geral Canongia preferia [mesmo] tocar as suas próprias obras, em vez das de outros compositores mais conhecidos»¹⁷. É pois esta faceta de compositor que será também alvo de estudo pormenorizado neste trabalho, dissecando aquilo que é porventura o pináculo do seu exíguo catálogo musical: o conjunto dos quatro concertos para clarinete e orquestra.

As obras de Canongia – que incluem, além dos já referidos concertos, únicos no género em Portugal (vide mais adiante, p.11), duas outras peças em forma de variações – têm sido longamente negligenciadas, encontrando-se completamente arredadas dos actuais programas portugueses do clarinete (quer pedagógicos, quer concertistas). É verdade, porventura, que «não constituem valioso trabalho de composição»¹⁸, mas têm pelo menos o crédito de «fazer brilhar o executante»¹⁹, na linha de toda uma filosofia virtuosística típica dum certo romantismo. Não é no entanto esta uma constante em tantas e tantas obras do repertório de qualquer instrumento? Quantos são os concertos em que o acompanhamento orquestral é absolutamente banal? Chopin, por exemplo, criou dois concertos para piano dos mais tocados do repertório do instrumento, em que, por oposição a uma linha solista de uma beleza extraordinária, se desenvolve um acompanhamento orquestral deveras desinteressante, apesar de toda a genialidade do compositor. Não era com certeza Avelino Canongia compositor de recursos ou calibre sequer aproximado ao de Chopin, mas, salvaguardadas as devidas distâncias, as obras do português mereciam mais frequentes

¹⁴ Dedicatário e intérprete das estreias dos quatro concertos de L. Spohr.

¹⁵ Dedicatário e intérprete das estreias dos dois concertos e do “Concertino” de C. M. von Weber.

¹⁶ Cranmer, “Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia”, p.33.

¹⁷ idem, ibidem.

¹⁸ Vieira, op. cit., p.202.

¹⁹ idem, ibidem.

apresentações públicas, principalmente com uma comunidade clarinetística já numerosa como é a nossa.

Parece pois até inexplicável, e principalmente face a tudo quanto aqui ficou exposto, que nunca uma personalidade do calibre deste Canongia tenha sido alvo de estudo particular em tempos modernos, para além do já referido artigo de Vieira no seu *Diccionario Biographico*, de uma breve colectânea de críticas internacionais a concertos seus e de Bomtempo por David Cranmer²⁰, e referências mais ou menos esparsas em dicionários, histórias da música e artigos relacionados com a música do séc. XIX em Portugal. Aliás, ao associar Canongia e Bomtempo na recolha das críticas atrás referidas, David Cranmer apenas destaca um facto que, após aturada investigação, parece óbvio: que estes dois foram, muito provavelmente, os músicos portugueses de maior projecção internacional do seu tempo, quiçá mesmo de toda a primeira metade do séc. XIX.

O mérito deste virtuoso de craveira internacional afigura-se assim por demais evidente, ainda que longamente negligenciado. Na última década de novecentos houve algum revivalismo do artista, nomeadamente com a criação de um ensemble de clarinetes em Lisboa com o seu nome (1995) e o esforço do maestro Ivo Cruz e do clarinetista António Saiote em revitalizar o “3º Concerto” numa gravação em CD (1997 – etiqueta NUMÉRICA, em colaboração com a Orquestra Clássica do Porto, precursora da actual Orquestra Nacional do Porto). Mas nem assim a faceta de compositor parece ter conseguido sair da quase absoluta obscuridade em que até há bem pouco tempo se encontrava. Com a inclusão desse mesmo “3º Concerto” no programa de um Concurso para jovens estudantes do instrumento organizado pela Associação Portuguesa do Clarinete mais recentemente (Porto, 2000), contribuiu-se sem dúvida, e uma vez mais, para fazer reviver o nome do Canongia compositor, mas parece ter sido efémera a recordação, pois a tentativa de reintroduzir a obra do virtuoso oitocentista no repertório clarinetístico corrente será sempre inglória sem uma edição completa e cuidadosa de, pelo menos, todos os quatro concertos. Estes, mais que as variações, formam um *corpus* interessante e bastante coerente dentro da escassa obra de Canongia, e merecem sem dúvida ser melhor conhecidos.

²⁰ Refere-se aqui especificamente o artigo “Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia”, publicado em 1986.

É então com o intuito principal de contribuir para uma maior e melhor divulgação desta vida e obras, à sua própria medida, ímpares, que ora se apresenta este trabalho, apostando, por outro lado, nos concertos como paradigma criativo do próprio talento virtuosista de Avelino Canongia.

A carreira de José Avelino enquadra-se mais propriamente num movimento europeu de geral apreciação, por esta altura, de virtuosos dos instrumentos de sopro. David Pino²¹ considera mesmo ter existido uma “idade dourada” da música para sopros, entre 1790 e 1820, notando, por exemplo, que foram referenciados mais concertistas de sopro a actuar em Viena neste período do que violinistas. Aliás, segundo um outro relato, pelos começos do séc. XIX só clarinetistas a viajar e a actuar em concerto pela Europa seriam mesmo mais de 50²². Pino informa-nos ainda que havia, em 1795, nada mais nada menos que doze professores e 104 alunos de clarinete no Conservatório de Paris²³, números impressionantes que testemunham a popularidade do clarinete mas que devem entender-se num contexto de geral predominância dos instrumentos de sopro por esta altura, e que poderá igualmente ser explicado pela tendência de laicização do ensino da música decorrente da Revolução Francesa de 1789. Em Portugal a disseminação de instrumentistas de sopro por esta altura deve-se com certeza também ao fenómeno de associativismo amador, mormente com a formação de inúmeras bandas filarmónicas²⁴ civis ao longo de toda a primeira metade do séc. XIX²⁵.

Foi pois nesta ambiência sócio-cultural especialmente propícia à expansão da sua arte que Avelino Canongia se produziu. Além disso, virtuosos-compositores, foram mesmo um produto típico da época romântica, cujo paradigma teve talvez no violino e em Paganini a sua máxima expressão. No caso do clarinete Heinrich Joseph Baermann (1784-1847) e seu filho Carl Baermann (1811-1885) na Alemanha, o sueco de origem finlandesa Heinrich Crusell (1775-

²¹ in *The Clarinet and Clarinet Playing*, p.208.

²² Segundo Nicholas Shackleton, in *Clarinet*, artigo no “The New Grove Dictionary of Musical Instruments”, p.400.

²³ in *The Clarinet and Clarinet Playing*, idem.

²⁴ Do grego *filos*, amigo da música. Estas associações amadoras estiveram em muitos casos ligadas a impulsos associativista maçónicos.

²⁵ cf. Maria José Borges, “A Música” artigo in *Nova História de Portugal – Portugal e a Instauração do Liberalismo* (vol. IX), p.492.

1838), o italiano Ernesto Cavallini (1807-1874)²⁶, e o nosso José Avelino Canongia (1784-1842), aliás todos sensivelmente contemporâneos, aparecem como interessantes casos de compositores a escrever especificamente para o seu próprio instrumento. No caso do português, as suas obras, que incluem essencialmente quatro concertos, foram sem dúvida escritas principalmente como veículo de exaltação do virtuosismo do seu autor, tendo sido muito provavelmente o próprio a estreá-las todas e certamente o seu principal divulgador. Chegam-nos ainda assim relatos de outras execuções das obras de José Avelino, principalmente dos concertos, por clarinetistas lusos e estrangeiros oitocentistas (cf. “Estreias e outras execuções de obras de Canongia”, p.39), concentrando-se estas essencialmente à volta do segundo quartel do séc. XIX, algumas ainda em vida do autor e outras nos anos mais próximos posteriores à sua morte. Porém, já pelos finais do séc. XIX haviam, aparentemente, caído no completo esquecimento, e isto apesar de terem sido inclusive editadas comercialmente ainda em vida do compositor. Este esquecimento não sofreu alteração relevante durante o séc. XX e ameaça mesmo protelar-se para o séc. XXI, apesar da efémera tentativa de revitalizar o “3º Concerto” em CD atrás referida. A realidade é que, infelizmente, estas obras continuam profundamente negligenciadas, e são mesmo completamente desconhecidas da maioria dos clarinetistas e aspirantes a clarinetistas portugueses da actualidade, sendo que, no meu entender, dever-se-ia tentar inverter esta situação.

Assim, no presente trabalho, a primeira parte dedica-se a um estudo aprofundado da biografia do virtuoso português, com informações detalhadas tanto quanto possível acerca dos seus estudos em Portugal e no estrangeiro, tournées, e demais acontecimentos musicais e/ou outros relevantes para uma melhor compreensão da vida deste clarinetista, aliás filho de clarinetista, e quiçá mesmo na senda de uma tradição provavelmente familiar²⁷. À faceta de

²⁶ Este aliás um curioso paralelo com Canongia, pois tal como o português foi solista da orquestra de ópera do Teatro S. Carlos de Lisboa, também Cavallini foi solista de orquestra de ópera, mas no famoso “Teatro alla Scala” de Milão.

²⁷ Não tendo sido possível apurar a origem da inclinação para o clarinete de Ignacio Canongia pai, uma vez que este se dedicava à música apenas amadoramente, e ainda que não tenhamos notícias de seus antepassados catalães, é pelo menos muito provável que a música em geral, e o clarinete em particular, tenha sido uma tradição familiar canongiana, pois, segundo Ernesto Vieira, Ignacio Canongia [sénior] era «inclinado á música como geralmente são os catalães» (op. cit., p.197).

compositor dedica-se um estudo mais focalizado, centrado especificamente nos seus concertos para clarinete e orquestra. O propósito deste trabalho é editar criticamente estas quatro peças concertantes, homogeneizando e modernizando o seu aspecto gráfico, corrigindo erros e questões dúbias, e disponibilizando ainda reduções da parte orquestral (para piano) de todos os quatro concertos.

Desta forma espero contribuir activamente para uma maior difusão destes concertos, possibilitando, com estas versões para clarinete e acompanhamento de piano, a sua mais fácil execução, mormente em concertos e audições de contexto escolar.

Mas, então, porquê Canongia e os seus concertos para clarinete?

Se é verdade que, como atrás se afirmava, «o facto de se poder considerá-lo precisamente o decano dos clarinetistas portugueses justifica por si só a empresa de tal tarefa» (cf. p.4), a importante circunstância de nenhum outro compositor português (e sublinhe-se nenhum) ter escrito um concerto para clarinete²⁸, reveste este trabalho então de um carácter ainda mais ímpar. Ao revitalizar quatro obras únicas no nosso país, criando versões críticas mais condizentes com os tempos modernos, abre-se o espectro da literatura musical portuguesa para o clarinete, especialmente ao introduzir peças de uma época pouco representada para o instrumento no nosso país, o romantismo.

Parece até facto inusitado, mas a verdade é que mais nenhum criador luso, nem sequer mesmo qualquer outro clarinetista com algum ímpeto criativo, parece ter sentido o impulso de escrever uma obra concertante para este instrumento de sopro²⁹, mesmo, e principalmente, tendo em conta a profusão de excelentes

²⁸ Ainda que a História da Música Portuguesa dos sécs. XVIII e XIX não esteja até hoje convenientemente sistematizada em termos de produção concertante e sinfónica, não parece plausível que pelo menos os principais compositores lusos da época clássico-romântica tenham escrito algum concerto para clarinete. Sem dúvida a profunda implantação da ópera italiana na sociedade lusa de então parece ter tolhido completamente a produção concertística. Curiosamente nem o séc. XX viu chegar ao menos um exemplar para este instrumento de sopro, pois o único caso algo aproximado que foi possível detectar trata-se da obra “Metamorfoses ou Concerto para Clarinete Baixo”, para clarinete baixo e ensemble, da autoria de Jorge Peixinho, e já de 1984-1985.

²⁹ Por exemplo Frederico de Freitas (1902-1980) escreveu, em 1954, um concerto para flauta, esse outro instrumento intrinsecamente ligado à cultura das bandas. A flauta, ao contrário dos instrumentos de palheta típicos da cultura filarmónica como o saxofone ou até o oboé e o fagote, parece mesmo exercer algum fascínio sobre os compositores portugueses, pois também Alexandre Delgado (n.1965) escreveu, já em 1988, um concerto para flauta.

instrumentistas no nosso país já precisamente desde o início do séc. XIX. Em contrapartida a tradição musical centro-europeia (e mesmo norte-europeia) parece ter sido prolífera em produzir obras de carácter concertante para este aerofone de palheta simples. Desde os 6 Concertos (cerca de 1740) para clarinete em ré de Johann Melchior Molter (1696-1765), comumente aceites como os primeiros no género para o instrumento³⁰, e principalmente a partir desse importante marco que é o “Concerto em Lá Maior, KV.622” de Mozart (1791), uma longa tradição clássico-romântica de origem principalmente alemã (com, por exemplo Weber e Spohr), mas também sueco-finlandesa (Crusell) e até italiana (Mercadante), contribuiu de forma decisiva para o estabelecimento do clarinete como instrumento concertista com orquestra, dotando o repertório de um largo punhado de obras que se mantêm ícones da literatura musical do instrumento até aos nossos dias. Aliás a tradição de escrever obras concertantes para clarinete manteve-se bem viva já no séc. XX, tendo sido criados, no curto espaço de cinquenta anos, um punhado de obras que adquiriram lugar cativo no repertório, nomeadamente pela pena de distintos compositores como Nielsen (1928), Milhaud (1941), Stravinsky (1946)³¹, Copland (1947), Hindemith (1947), e ainda John Corigliano (1977).

Revestem-se assim os concertos de Canongia de uma importância histórica singular, ainda que o seu valor musical intrínseco não ultrapasse o da exaltação de um virtuosismo essencialmente técnico³². O certo, porém, é que a absoluta indiferença dos compositores lusos perante a possibilidade de criar obras concertantes com orquestra para o clarinete dura, no nosso país, literalmente há séculos, e mesmo os actuais criadores, pouco interessados em revitalizar uma tradição concertista de cariz essencialmente romântica, parecem

³⁰ cf., nomeadamente, David Pino, *The Clarinet and Clarinet Playing*, p.202.

³¹ Este, um caso à parte, uma vez que se trata do conhecido “Ebony Concerto”, para clarinete e jazz ensemble, escrito para a banda do famoso Woody Hermann.

³² Amiúde as suas obras são descritas como não possuindo «mérito artístico relevante» (Borba e Lopes-Graça, *Dicionário de música*, p.271-1ºvol), ou mesmo que não «constituem valioso trabalho de composição» (Vieira, op. cit., p.202). Este último autor opina mesmo que, nas obras de Canongia, «as idéas são banaes, a harmonia e instrumentação destituídas de interesse», apesar da «correção e facilidade com que trabalhava» (ambas as citações idem, ibidem).

pouco muito inclinados a tentar inverter esta tendência, pelo menos na tradicional forma concerto³³.

A escrita da parte solista é, nesses concertos de Canongia, amplamente elaborada, e, outrossim, deveras contrastante com uma certa simplicidade do acompanhamento orquestral (vulgo *tutti*). As tonalidades escolhidas, por outro lado (vide secção 3.1., p.42), revelam um profundo conhecimento das áreas tonais mais favoráveis às idiossincrasias próprias do instrumento, possibilitando um recorte de fraseado musical e técnico intensamente idiomático. As grandes influências parecem ser, como já foi referido, Weber, Spohr e a ópera italiana (não nos esqueçamos que José Avelino era solista do Teatro S. Carlos), mas sem dúvida o carácter geral das obras do português aproxima-se mais do estilo de Paganini, principalmente por essa subordinação total do acompanhamento ao solista, um artifício muito típico, nomeadamente, dos concertos para violino do virtuoso genovês. A totalidade das forças da orquestra está antes reservada para breves e esparsas secções de “*tutti*”, normalmente de carácter introdutório ou conclusivo dos andamentos, e apenas mais raramente de *intermezzo* entre secções solísticas mais prolongadas.

METODOLOGIA E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Partindo essencialmente do artigo de Ernesto Vieira no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, sem dúvida o mais aprofundado sobre José Avelino Canongia, e confrontando-o com outras referências, notícias e relatos vários mais curtos, foi possível estabelecer um esboço biográfico relativamente aturado, principalmente no que toca à sua extensa carreira no estrangeiro. Apesar do longo esquecimento a que esteve longamente sujeito este virtuoso português, a sua vida é, ainda assim, talvez uma das mais bem documentadas do séc. XIX, e

³³ Krystof Penderecky (n.1933), por exemplo, famoso compositor polaco, é um dos raros casos contemporâneos a tentar reabilitar esta tradição romântica, tendo vindo a escrever, nas últimas décadas, vários concertos, nomeadamente para violino, viola, flauta, e precisamente também para clarinete (1996).

mesmo com certeza a mais bem documentada de toda a plêiade de bons clarinetistas portugueses oitocentistas, alguns dos quais igualmente com carreira internacional. Não que não se coloquem enormes dificuldades ao investigador que procura dados relativos a José Avelino. Sendo correcto dizer-se que Canongia é dos músicos portugueses da primeira metade do séc. XIX mais referenciados, não é menos verdade que ainda assim dificilmente a pesquisa consegue reunir além de uma mão cheia de relatos indirectos, sendo paradigmático do esquecimento a que esteve votado o facto de pouco se saber do período anterior à sua partida para o estrangeiro. Também são praticamente nulas as referências à actividade de compositor, não nos tendo chegado notícias claras sobre as circunstâncias de composição de nenhuma das obras (nomeadamente datas), nem porque, aparentemente, se iniciou na composição apenas após a sua estada em Paris.

Uma biografia é, por definição, um exercício eminentemente histórico, e a perspectiva deve ser precisamente a de uma narração cronológica, para mais num âmbito académico como é este, onde se deve ter o extremo cuidado de ser tão meticoloso quanto possível. A investigação, no presente caso, apoiou-se sobretudo na consulta e análise dos poucos documentos directamente relacionados com José Avelino Canongia (artigos, CD's, partituras, referências noutros documentos, etc.), e ainda de diversos outros que referem o português de forma indirecta, uma vez que não existe nenhum trabalho de fundo consagrado à vida e/ou obra deste artista.

Já quanto à edição crítica dos concertos foram utilizadas, fundamentalmente, as cópias de edições do séc. XIX existentes na Biblioteca Nacional, pois não subsistem partituras autógrafas. A abordagem é crítica no sentido em que propõe sugestões baseadas numa perspectiva eminentemente subjectiva, visto basear-se também na experiência do próprio editor enquanto solista. Não será consequentemente esta tanto uma edição URTEXT no sentido tradicional do termo (o respeito absoluto ao que se pensa ser o original), mas antes uma modernização dessas obras, portanto com uma componente agora sim menos histórica e mais pragmática. Assumindo uma abordagem assente em premissas mais modernas, especialmente no que concerne à técnica

clarinetística, a tentativa vai mais no sentido de aproximar os concertos de Canongia do intérprete e instrumento contemporâneos do que propriamente conceber uma partitura para uma execução dita “autêntica”. Aliás a prática de execuções em clarinetes de época não está ainda enraizada em Portugal, pelo que o esforço de divulgação das obras de Canongia deve efectivamente ser feito prioritariamente junto da classe “tradicional” de clarinetistas, com o seu instrumento moderno.

A presente dissertação encontra-se basicamente dividida em três grandes capítulos. No primeiro apresenta-se precisamente a biografia de José Avelino, e a subdivisão em quatro secções intermédias segue grosso modo os passos da sua tripartida carreira artística, correspondendo cada um dos três primeiros sub-capítulo a uma das três fases da sua vida (os estudos em Portugal, os anos no estrangeiro e o retorno à pátria). Para finalizar acrescenta-se um último sub-capítulo dedicado à descendência canongiana.

O segundo capítulo debruça-se sobre a faceta de compositor de José Avelino. São enumeradas todas as suas obras conhecidas, e também referenciadas algumas outras que se julga terem existido, mas das quais não subsistem senão relatos indirectos (destas não perduraram, nomeadamente, quaisquer partituras). Analisam-se as informações contidas nas edições parisienses publicadas ainda em vida do artista, e, não estando nem a edição nem a composição destas obras datadas com precisão, procura-se informações complementares para enquadrá-las temporalmente com alguma correcção, propondo, quando possível, datas precisas, senão pelo menos um período de tempo limitado em que tenham sido criadas e/ou editadas. Termina o capítulo com a enumeração de notícias de apresentações de obras de Canongia. Pode não ser esta uma informação de primeira importância, mas revela-nos também algum do prestígio que gozou o seu criador.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, estuda-se pormenorizadamente os quatro concertos para clarinete e orquestra. Após algumas notas iniciais – cuja intenção é sobretudo de esclarecer os princípios para a discussão musical que se vai seguir –, no sub-capítulo “Considerações interpretativas” esclarecem-se algumas especificidades destes concertos, e tenta-se recuperar algumas

informações históricas, nomeadamente tendo em conta o tipo de instrumento em que José Avelino provavelmente tocava. Segue-se a discussão da edição crítica agora proposta propriamente dita, em que se enumeram as fontes consultadas para a fixação do texto musical definitivo, explicitam-se as opções editoriais usadas, concluindo com uma análise individual de cada um dos concertos.

Finalmente, nas “Reflexões finais” disserta-se sobre a importância de revitalizar os concertos de Canongia, o seu lugar enquanto paradigma da escrita do compositor e até mesmo no panorama do repertório clarinetístico português.

Será esta, quiçá, apenas mais uma tentativa de revitalizar a memória deste nome grande do Clarinete português, mas esperemos que pelo menos a novidade de finalmente disponibilizar todos os quatro concertos com reduções para acompanhamento de piano, coloque definitivamente Canongia no caminho dos clarinetistas nacionais.

1. Esboço biográfico

«Quanto á sua habilidade de concertista,
é fóra de duvida que foi de primeira ordem;
não só se reconhece isso pelas proprias composições,
que conteem grandes difficuldades de execução,
mas tambem pela memoria que deixou.»

Ernesto Vieira³⁴

«[Canongia] was a virtuoso of the spectacular type,
achieving fame and a large following
through extreme technical brilliance.»

Pamela Weston³⁵

1.1. INFLUÊNCIA PATERNA E PRIMEIROS ESTUDOS EM PORTUGAL

Após o grande terramoto de 1755, as últimas décadas do séc. XVIII viram chegar ao nosso país, pela mão do Marquês de Pombal, vários artesãos destinados a desenvolver a indústria nacional, numa altura em que Lisboa se recuperava ainda do cataclismo. É pois nesse fluxo imigratório que Ignacio Canongia, mestre artífice fabricante de sedas de origem catalã, chega a Portugal e se instala na *villa* de Oeiras. Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro marquês de Pombal, é então ainda conde de Oeiras, e a preferência por aquela localidade justifica-se provavelmente porque «o grande estadista quiz fazer da sua villa senhorial um centro fabril [...]»³⁶.

Provindo da cidade de Manresa, muito próximo de Barcelona, Ignacio Canongia era igualmente músico amador e «clarinettista dotado de certa

³⁴ in *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, p.202.

³⁵ in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

³⁶ Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, p.197.

habilidade»³⁷. Com a morte de D. José I e consequente subida ao trono de D. Maria I, o ministro Marquês de Pombal cai em descrédito e muitas das suas medidas são contrariadas, nomeadamente a preferência atribuída ao desenvolvimento da sua vila senhorial, obrigando então muitos dos que aí se haviam instalado a procurar melhor sorte noutros locais. O catalão, que se havia entretanto casado e tinha já dois filhos, José Avelino e Joaquim Ignacio, muda-se para Lisboa, «naturalmente em busca de melhor fortuna e de um centro onde os filhos pudessem receber mais ampla educação»³⁸. Aos seus filhos, nascidos portanto ainda em Oeiras, ensinou Ignacio Canongia os rudimentos musicais, destinando-os assim a este ofício. O mais velho de entre ambos, José Avelino, demonstrava porém «rara disposição e muita sagacidade»³⁹ para a arte musical, e «cedo se tornou artista distinto [...]»⁴⁰. Joaquim Ignacio (?-1850), por seu lado, apesar de músico competente e «bom clarinetista, não atingiu a perfeição nem gosou a fama»⁴¹ do irmão mais velho, chegando todavia a fruir de «certa consideração entre os colegas»⁴². Manteve diversos cargos ligados à área musical, mas de índole mais administrativa, nomeadamente na irmandade de Santa Cecília, e foi mesmo um dos fundadores⁴³, em 1834, do “Montepio Philarmonico”, associação mutualista para músicos. Esteve igualmente envolvido, conjuntamente com João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1870), contrabaixista da orquestra do Teatro S. Carlos e destacado maçom, na criação da “Associação de Música 24 de Junho” (1842), «espécie de sindicato dos músicos»⁴⁴.

José Avelino Canongia nasceu a 10 de Novembro de 1784, e logo após ter recebido as primeiras noções musicais de seu pai, este percebendo a sua predisposição e talento para a música, encaminhou-o a prosseguir estudos na escola dos “Paulistas” (patrocinada pela congregação dos frades de S. Paulo

³⁷ idem, ibidem.

³⁸ idem, ibidem.

³⁹ idem, p.198.

⁴⁰ idem, ibidem.

⁴¹ idem, p.203.

⁴² idem, ibidem.

⁴³ Com, entre outros, Eduardo [Erdmann] Neuparth (1784-1871), igualmente clarinetista e comerciante de música de origem alemã, mas radicado em Portugal a partir de 1821.

⁴⁴ Borges, “A Música” in *Nova História de Portugal – Portugal e a Instauração do Liberalismo* (vol. IX), p.475.

Eremita)⁴⁵. Aí aprendeu, segundo Ernesto Vieira⁴⁶, «canto, piano e acompanhamento» com um «modesto mas sábio» frade, ocupando-se igualmente do violino, sob orientação de «Pedro Rumi, habil violinista hespanhol residente em Lisboa». Ainda que haja referência a um outro professor de violino de nome Cervilles no percurso académico de José Avelino, o próprio Ernesto Vieira admite não ter encontrado qualquer outra alusão a tal personalidade⁴⁷. Entretanto «aperfeiçoava-se [já] no clarinette com João António Wisse»⁴⁸ (ou Weisse), instrumentista alemão (?-1830) vindo para Portugal em 1795, contratado como solista de clarinete para a orquestra do Teatro S. Carlos⁴⁹. Este terá sido quase certamente o primeiro solista de clarinete naquele teatro, apesar de subsistir alguma dúvida quanto à possibilidade de o pai de Canongia, Ignacio, ter integrado a orquestra anteriormente. Tal não parece, no entanto, plausível, pois, se por um lado o próprio Teatro S. Carlos havia sido inaugurado em 1793, portanto apenas dois anos antes da chegada de Wisse a Lisboa, e o repertório nessa primeiras temporadas ser basicamente constituído por óperas com apenas «flautas e oboés como instrumentos de vento agudos»⁵⁰, e se, ainda, por outro lado Ignacio Canongia não pertencia à irmandade de Santa Cecília⁵¹, é deveras improvável que o catalão tenha efectivamente alguma vez integrado a orquestra do Teatro S. Carlos⁵².

⁴⁵ idem, p.198.

⁴⁶ idem, ibidem.

⁴⁷ cf. op. cit., p.198, onde Vieira afirma: «O artigo biographico de Midosi diz que Avelino Canongia recebeu igualmente lições de violino de outro hespanhol chamado Cervilles, mas d'este não encontrei ainda outra noticia». [Paulo] Midosi havia escrito um artigo biográfico sobre Canongia aquando da sua morte, em 1842, na «Revista Universal Lisbonense», que o próprio Vieira assume ter sido a principal fonte para o artigo que lhe consagrou no seu *Diccionario*, op. cit. pp.196-7.

⁴⁸ Vieira, op. cit., p.198. Pamela Weston (in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66) refere ter-se Canongia iniciado no estudo do clarinete com Wisse algures por volta de 1799. Esta é sem dúvida uma data muito provável, pois apesar de José Avelino ter já então cerca de 15 anos, idade um pouco avançada para se iniciar ainda no estudo de um instrumento, não esquecer que apenas sete anos depois, em 1806, partia já para Paris com o intuito de se aperfeiçoar (cf. adiante sub-capítulo «Os anos no estrangeiro, as tournées», p.12).

⁴⁹ Curiosamente, em 1824 Weisse aparece já como executante da violeta, provavelmente, e como o próprio Vieira afirma, «por a idade o ter impossibilitado de tocar clarinette» (op. cit. p.411), sendo que em 1825 não fazia já sequer parte do elenco da orquestra.

⁵⁰ Vieira, op. cit., p.410.

⁵¹ Que, segundo Vieira, seria condição indispensável para qualquer músico ser aceite numa orquestra em Lisboa por essa altura, op. cit., p.197.

⁵² Não obstante, Pamela Weston afirma peremptoriamente que Ignacio Canongia foi, de facto, o primeiro solista de clarinete da orquestra do Teatro de S. Carlos: cf. *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66 (onde afirma: «When the San Carlos Theatre at Lisbon was opened in 1793 he [Ignacio Canongia] was made first clarinet.»), e p.273 (onde escreve ainda: «In 1795 he [Johann Anton Wisse] settled in Lisbon with an appointment as first clarinet at the San Carlos Theatre. Some authorities state that this was the first time a

José Avelino progrediu rapidamente na aprendizagem do clarinete, pois ainda jovem era já músico conceituado. Aliás, por volta dos vinte anos fazia mesmo parte da orquestra do Teatro do Salitre, então dirigido pelo compositor Marcos Portugal e concorrente directo do Teatro da Rua dos Condes – este dirigido por outro vulto da composição portuguesa nesses anos, Leal Moreira⁵³. Desempenhava Canongia também por esta altura funções de mestre de banda militar, posto relativamente conceituado à época e mesmo frequente entre os melhores músicos de sopro europeus oitocentistas⁵⁴. Curiosamente, esta coincidência de provirem das bandas civis e militares a maioria dos principais instrumentistas de sopro das orquestras portuguesas, mantém-se mesmo até aos nossos dias, e é hoje praticamente consensual serem as bandas, ainda que na sua maioria amadoras, os verdadeiros viveiros de músicos que acabam por alimentar as escolas de ensino artístico, mormente nas classes de sopros (madeiras/metais) e percussão.

1.2. OS ANOS NO ESTRANGEIRO; AS TOURNÉES

Cedo optou porém, o clarinetista português, por buscar no estrangeiro «gloria e fortuna»⁵⁵, e, porventura porque desejasse também aperfeiçoar a sua arte⁵⁶, decide deixar Portugal em 1806, com apenas 22 anos. Provavelmente

clarinettist had been employed there, but the information is incorrect, for in 1793 Ignacio Canongia was the theatre's first clarinet.»). No entanto não esclarece a autora qual a fundamentação para garantir ter sido o pai de José Avelino efectivamente o decano dos clarinetistas do teatro de ópera lisboeta, sendo aparentemente argumentação mais válida a apresentada por Ernesto Vieira.

⁵³ Aliás ambos estes teatros foram, em certa medida, precursores do “Real Theatro de S. Carlos”, tendo mesmo Leal Moreira sido o primeiro director deste último (até 1799), para quase imediatamente ser seguido por Marcos Portugal (1800-1805), após um breve consulado de apenas um ano com o italiano Francesco Federici: cf. Castro, *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*, p.118. Curiosa coincidência, o Teatro S. Carlos desempenhará igualmente, mais tarde, um papel central na carreira de Canongia.

⁵⁴ Veja-se o caso de Bernhard [Bernt] Henrik Crusell (1775-1838), famoso clarinetista/compositor sueco de origem finlandesa, um dos mais conceituados virtuosos do seu tempo, que com apenas 16 anos, ao chegar pela primeira vez a Estocolmo, foi imediatamente nomeado mestre da banda militar do Major Olaf Wallenstjärna (cf. Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, p.69). Também Ernesto Cavallini (1807-1874), mítico solista de clarinete da orquestra do Teatro «La Scala» em Milão, foi músico militar numa banda Piemontesa, antes de integrar o efectivo do teatro milanês (cf. Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.68).

⁵⁵ Conforme refere Vieira em relação à partida de João Domingos Bomtempo (op. cit. p.110).

⁵⁶ cf. Brito e Cymbron, *História da Música Portuguesa*, p.147.

influenciado pela partida de João Domingos Bomtempo pouco tempo antes (em 1801), estabelece-se também em Paris, inicialmente por um período de dois anos, tendo igualmente vindo a residir em Nantes ainda antes de 1810⁵⁷. Por esta altura atribui-se-lhe a composição de uma “opereta francesa”, *Les deux Julies*⁵⁸, da qual, todavia, não existe qualquer outra notícia. Este não deixa, contudo, de ser um facto interessante, pois se é verdade que Canongia não se distinguiu como compositor operático (não se lhe conhece nenhuma outra além da pretensa já referida), as suas obras conhecidas são, em boa verdade, fortemente inspiradas pela cultura lírica e operática, ainda que todas puramente instrumentais e em estilo concertante (aliás exclusivamente para o seu instrumento, o clarinete). Na realidade, apesar da forte ligação do português a França (e posteriormente Alemanha, conforme se verá nos parágrafos seguintes), a principal influência identificável nestas suas obras é antes uma certa subjugação estética ao virtuosismo *à la bel-canto* de origem italiana, dando primazia absoluta ao solista (o *cantabile*), em detrimento claro do ensemble que acompanha, relegando para um plano absolutamente inexistente, salvo raríssimas excepções, qualquer tipo de contraponto.

A próxima década, grosso modo entre meados de 1810 e meados de 1820, é de crescimento e consolidação da carreira concertista internacional de José Avelino, fazendo-se ouvir perante as melhores audiências europeias. Esses anos, de intensa actividade musical para Canongia, podem ser resumidos nas linhas que se seguem, retiradas da *História da Música* da Universidade Aberta de Lisboa⁵⁹:

«[...] Em 1814 encontrava-se em Londres, já como concertista, realizando também concertos noutras cidades inglesas. Até 1823 actuou em Espanha, no Sul de França, em Milão, Bolonha, Turim, Zurique, Berlim, Weimar e Munique. [...] Canongia foi muito aplaudido em todas estas cidades [...].»

⁵⁷ cf. Guy Bourlignieux, “François Benoist - un maître nantais oublié”, <<http://www.musimem.com/benoist.htm>>, onde afirma: «[...] Dans les années 1800-1810 [...], après la tourmente révolutionnaire [...], à Nantes [...] les arts et les lettres recommençaient à fleurir. [...] On donnait de fréquents concerts. [...] De leur côté, les étrangers ne manquaient pas. Parmi eux, [...] un Portugais (José Avelino Canongia).»

⁵⁸ cf. Vieira, op. cit., p.199.

⁵⁹ cf. Brito e Cymbron, op. cit., idem.

Mais detalhadamente, e segundo David Cranmer⁶⁰, por volta de Abril de 1818 o virtuoso português apresentava-se em Milão, para alguns meses depois (pouco antes de Julho) aparecer em Bolonha. Já em 1820, durante a Quaresma, dava concertos em Turim (Teatro Carignano), e no Verão desse mesmo ano em Zurique. Igualmente em 1820, mas já no último trimestre, ter-se-á apresentado em Frankfurt (a 29 de Setembro nos Concertos do Museu de Frankfurt⁶¹), e mais perto do fim do ano (8/Novembro e 4/Dezembro) em Berlim. No ano seguinte (1821), provavelmente tendo-se mantido em terras germânicas durante larga temporada, deu concertos em Weimar (algures antes de Abril) e Munique (antes de Setembro). Segundo o maestro Manuel Ivo Cruz⁶², referindo-se precisamente a um concerto em Munique⁶³, José Avelino Canongia recebeu «entusiásticos aplausos», e terá mesmo repetido a apresentação pública alguns dias depois. Menciona ainda Ivo Cruz um encontro com Wolfgang Amadeus Mozart, filho⁶⁴, sendo que terão provavelmente actuado juntos em Munique. Existem também relatos⁶⁵ de concertos tão longe como S. Petersburgo (1819), Gotthard [sic]⁶⁶ (Verão de 1820), e, pela mesma altura, em Dresden.

Pamela Weston refere um outro encontro curioso⁶⁷, ocorrido, ao que parece, ainda durante a Primavera de 1818, e que abona claramente em favor do reconhecimento que já então o português gozava. José Avelino, então em tournée

⁶⁰ Baseado em crónicas estrangeiras publicadas no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, jornal musical alemão editado no séc. XIX – vide «Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia» in *III Encontro Nacional de Musicologia – Actas*, 1986, p.33.

⁶¹ Segundo Weston, in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

⁶² in notas ao CD Numérica NUM 1054, com gravações de obras para clarinete e orquestra (cf. discografia).

⁶³ Referência ao concerto mencionado por Cranmer (algures antes de Setembro de 1821), ou algum outro no mesmo ano? Na realidade a data apontada por Ivo Cruz para o concerto em Munique, referindo-se a uma fonte da Biblioteca Estatal de Augsburg na Alemanha («K. M. Pisarowitz, 23 de Outubro de 1961» segundo refere), é Março de 1821, ao passo que a indicação de data referida por Cranmer não é suficientemente precisa para se destacar desta, pelo que se permite a especulação sobre qualquer das duas possibilidades: ou ambas as referências convergem para o mesmo concerto, ou então efectivamente Canongia realizou concertos em Munique, seguido de Weimar, para voltar ainda outra vez a Munique.

⁶⁴ Ou antes, Franz Xaver Mozart (1791-1844), filho mais novo de Wolfgang Amadè (Amadeus) e Constanze Mozart, mas que gostava de apelidar-se como ao pai provavelmente como meio de auto-promoção. Foi compositor menor, apesar de ter estudado com alguns dos melhores mestres do seu tempo, incluindo Hummel e Salieri. Desenvolveu igualmente actividade de pianista e professor, principalmente em Viena.

⁶⁵ Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

⁶⁶ Possível confusão com Gotha? Esta cidade da Alemanha fica precisamente nas imediações de Dresden, Weimar e não muito longe de Berlim, tudo cidades visitadas por Canongia por essa altura. Gotthard como cidade, ou mesmo região, parece aparentemente não existir. Gotha foi aliás local frequentemente visitado por vários artistas no séc. XIX, onde inclusive Spohr trabalhou como “director geral de música” [cf. Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.30].

⁶⁷ in *Yesterday's clarinetists: a sequel*, p.49.

pela Itália, terá muito provavelmente conhecido Niccolò Paganini (1782-1840), famoso virtuoso do violino e compositor natural de Génova, cidade onde ambos actuaram em concerto. Mas foi antes em Bolonha que terão travado amizade, ao ponto mesmo de existirem indícios de que o genovês tenha escrito um “Estudo” para clarinete solo dedicado ao virtuoso português. Este “Estudo”, editado em 1820⁶⁸ pela casa Ricordi, perdeu-se entretanto, mas é com certeza uma das primeiras peças escrita especificamente para clarinete solo⁶⁹. Tudo indica que o estilo se aproximaria do dos “Caprichos” *op.1* para violino solo do próprio Paganini, e portanto a exaltação do virtuosismo, constante na música deste último, seria muito provavelmente também neste caso a principal característica. Mas é sobretudo através de uma outra obra, pouco posterior, que nos chegam mais informações acerca deste “Estudo” paganiniano. Gaetano Donizetti (1797-1848), famoso compositor italiano de ópera, escreveu também ele um “Studio Primo”⁷⁰ para clarinete solo, mas já em 1821. Este sim chegou aos nossos dias, e no prefácio da edição Ricordi de 1977 um revisor não identificado refere que «existem razões para crer que o *Estudo* para clarinete solo de Nicolò Paganini, publicado por Giovanni Ricordi no ano precedente, i.e. 1820, serviu de modelo para a peça de Donizetti»⁷¹. Esta peça de Donizetti é um longo Allegro enquadrado numa forma-sonata perfeitamente clássica, e efectivamente a profusão de figuras rápidas, nomeadamente semicolcheias, ao longo de toda a obra, exige uma plasticidade técnica e musical característica do virtuosismo instrumental.

Assim vai Canongia acumulando fama e crédito internacionais, bem antes ainda de atingir os quarenta anos, facto aliás bem documentado na maioria das críticas do “Allgemeine Musikalische Zeitung” recolhidas por David Cranmer⁷² («senhor do seu instrumento, especialmente pelo que se refere à embocadura

⁶⁸ cf. Weston, idem, ibidem.

⁶⁹ Anteriores a este “Estudo” apenas são conhecidos “3 Caprichos” e “10 Variações sobre a ária «Müsst man nix in übel nehma»”, ambas de autoria de Anton Stadler (1753-1812 – o clarinetista para quem Mozart escreveu o seu Concerto K.622), das quais não se conhece a data exacta de composição, mas que são contudo anteriores à peça de Paganini por ter falecido o seu autor em 1812, portanto ainda antes da composição desta (1820).

⁷⁰ O título (“Primeiro Estudo”) é curioso, pois não existe referência a nenhum outro, não se sabendo se Donizetti pretendia escrever mais estudos, ou se simplesmente terá sido uma denominação de circunstância.

⁷¹ Ricordi, Copyright 1977-Milano.

⁷² in *Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia*.

[...]; «extraordinária destreza nas passagens rápidas, saltos, interlúdios, golpes de língua simples e duplos, mordentes e trilos»).

1.3. O REGRESSO A PORTUGAL

Entrementes retornava José Avelino intermitentemente à pátria, tendo-se feito ouvir, nomeadamente, em Lisboa (1815) e Porto (1816), sempre com grande receptividade do público⁷³. No início da década de 1820 «Canongia anda [ainda] em viagem»⁷⁴, mas já «pelos fins de 1821 chegava [definitivamente, crê-se,] a Lisboa»⁷⁵. Na realidade existe algum desacordo quanto à altura exacta em que José Avelino regressa a Portugal: segundo Ernesto Vieira tal terá acontecido mais perto do final do ano, para tal citando um «annuncio [...] do “Diario do Governo” [...] de 30 de novembro»⁷⁶ desse ano de 1821, que comunica que «o Professor de Clarinette, *José Avelino Canongia*, acaba de chegar a esta Capital, depois de alguns annos de Viagens»⁷⁷; já o cronista (anónimo) do *Allgemeine Musikalische Zeitung* em Portugal nesta altura, refere o mês de Agosto como o do retorno do virtuoso português⁷⁸. Aparte a precisão da data do regresso de Canongia, é pelo menos consensual que tal aconteceu em 1821, até porque quase de seguida, a 15 de Janeiro de 1822, seria logo nomeado para a Orquestra da “Real Câmara”⁷⁹, honra seguramente reservada apenas aos melhores músicos. Conhecidos como

⁷³ Segundo Vieira, «causando geral admiração nos concertos que deu» (op. cit., p.199).

⁷⁴ Cranmer e Brito, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, p.50. A crónica que refere que Canongia continuava em digressão data de 29/Agosto/1821.

⁷⁵ Vieira, op. cit., idem.

⁷⁶ op. cit., p.199.

⁷⁷ Citado por Vieira, op. cit., idem. Sublinhe-se a circunstância da afirmação «...**acaba** de chegar», apesar de nessa época as notícias não correrem com certeza tão depressa como nos nossos dias.

⁷⁸ Numa crónica datada de 1/Janerio/1823 (cf. Cranmer e Brito, op. cit., p.56).

⁷⁹ Segundo Scherpereel, in *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, p.99, aliás confirmado pelo correspondente do *Allgemeine Musikalische Zeitung* em Portugal, na sua crónica de 1/Janerio/1823, com a lapidar afirmação: «O senhor Canongia foi contratado como clarinetista da Real Câmara» – cf. Cranmer e Brito, op. cit., p.56. Já Weston, in *More Clarinet Virtuosi of the Past* (p.66), afirma que terá sido antes, por volta de 1816, que Canongia foi «feito clarinetista do Rei». Tal não parece todavia provável, nem esclarece a autora em que documento(s) se baseia para a apresentação dessa data. A verdade é que os argumentos de Scherpereel (uma data apontada em folhas de pagamentos dos músicos), e a referência do cronista do *Allgemeine*, se afiguram fontes bem mais fiáveis, até porque em 1816 a família real estava ainda no Brasil, e Canongia andava pela Europa.

os «“virtuosos” da real Câmara»⁸⁰, estes instrumentistas constituíam com certeza a nata dos artistas lisboetas no activo, e a qualidade dos seus componentes fazia do ensemble criado por D. José I em 1764 um dos mais importantes à época na Europa. O seu efectivo chegou mesmo a ultrapassar a cinquentena de instrumentistas⁸¹, facto inusitado por essa altura, pois na verdade a maioria das restantes cortes europeias tinha agrupamentos orquestrais que rondavam em média os vinte elementos, as maiores não ultrapassando os 40-41⁸². Mas a “grandeza” da orquestra lusa não se traduziu, infelizmente, num desenvolvimento significativo da música sinfónica portuguesa, mormente os géneros sinfonia e concerto, marcos do período clássico-romântico. Por estes lados o gosto operático luso de influência italiana dizimou quase em absoluto aqueles géneros, e os poucos exemplos que resistiram, mormente os concertos solistas, não deixam na sua maioria de ser fortemente inspirados pela estética operática italiana. Servia por isso a “Real Câmara” principalmente para abrilhantar os inúmeros saraus culturais (e não só) da corte, mas com uma programação mais ligeira por assim dizer, sendo essencialmente constituída por canções e *Potpourri*s de aparatoso virtuosismo instrumental inspirados em óperas famosas, ou antes pelas modinhas e o *lundum*⁸³ de origem crioula.

Scherpereel informa-nos que foram afinal dois os Canongia que integraram a orquestra da Real Câmara⁸⁴, mas não esclarece se se trataria de José Avelino e o seu irmão, Joaquim Ignacio, ou se porventura teria até sido o seu pai, Ignacio Canongia⁸⁵. No entanto esta hipótese é pouco crível, principalmente porque este Canongia sénior praticava a música apenas de forma amadora, mas principalmente porque não pertencia à irmandade de Santa Cecília⁸⁶, o que em princípio o impedia de integrar qualquer orquestra, conforme nos informa Ernesto

⁸⁰ Scherpereel, op. cit., p.93.

⁸¹ idem, p.34.

⁸² idem, p.41.

⁸³ Espécie de dança afro-brasileira cantada que, juntamente com a modinha – esta de origem brasileira –, se crê serem antepassados do fado.

⁸⁴ in *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, p.89.

⁸⁵ Também não esclarece Scherpereel se pertenceram os dois Canongia à orquestra contemporaneamente, ou se pelo contrário em épocas distintas, mas o mais provável é que tenham sido os dois irmãos a pertencer à Real Câmara sensivelmente ao mesmo tempo, apesar de, como já antes se afirmou (vide “Influência paterna e primeiros estudos em Portugal”, p.12), não ser Joaquim Ignacio do mesmo nível artístico de José Avelino.

⁸⁶ cf. p.12, “Influência paterna e primeiros estudos em Portugal”.

Vieira⁸⁷. Aliás, sendo que anteriormente a José Avelino haviam integrado o ensemble real João António Wisse, professor do próprio Avelino Canongia, e um certo Morelli^{88 89}, e considerando mesmo que se Wisse foi o primeiro clarinetista a integrar a orquestra do S. Carlos, é também muito provável que o tenha sido igualmente da orquestra da “Real Câmara”, não lhe deverá por isso ter havido predecessor no ensemble real.

Ainda antes de integrar a orquestra régia, Canongia apresentou-se novamente ao público lisboeta, num concerto no Teatro de S. Carlos a 5 de Dezembro do ano do seu regresso (1821), executando nessa ocasião obras de sua própria autoria⁹⁰. Repetiu a apresentação pública num concerto em S. Carlos a 25 de Março do ano seguinte, 1822, em que «agradaram sobretudo o concerto para clarinete [provavelmente o nº1, em sol menor], tocado e composto por ele, e para terminar as suas variações»⁹¹. Já um quinteto para sopros (flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote) da autoria do famoso compositor checo radicado em França A. Reicha (1770-1836) «que foi tão aplaudido em Paris, aqui não conseguiu agradar muito, embora tivesse sido bastante bem tocado.»⁹²

A longa vivência de José Avelino no estrangeiro, e principalmente os ecos dos seus concertos, granjearam-lhe uma fama e um curriculum invejáveis por essa altura, aliás praticamente inigualáveis ao nível do clarinete. Por isso não é de admirar a sua nomeação quase imediata também para a orquestra do Teatro S. Carlos. Esta última nomeação terá ocorrido muito provavelmente ainda em 1822, pois aquando de mais uma das suas récitas solistas, a 27 de Janeiro de 1823 e precisamente já no Teatro S. Carlos, um anúncio desse concerto apresentava-o então como «primeiro Clarinette do dito Theatro»⁹³. E com o

⁸⁷ op. cit., p.197.

⁸⁸ Deste Morelli não foi absolutamente possível encontrar outros relatos senão de que se encontrava activo em Lisboa em 1816 (Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.179). O cronista do *Allgemeine Musikalische Zeitung* em Lisboa neste ano refere que ele não possuía «a sonoridade forte e penetrante» de Canongia, apesar de a sua sonoridade ser contudo «mais suave, mais agradável, e apesar disso cheia» (Cranmer e Brito, op. cit., p.40).

⁸⁹ Curiosamente, ingressaram ambos estes clarinetistas no ensemble real precisamente no mesmo dia, 1 de Março de 1807 (cf. Scherpereel, op. cit., p.53).

⁹⁰ Ainda segundo a referência ao “anúncio do governo” citado por Vieira (op. cit., p.199).

⁹¹ Cranmer e Brito, op. cit., p.56. As variações aqui referidas poderão ser as mesmas apontadas por Pamela Weston como “Variations in G after Rode” (in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.339).

⁹² idem, ibidem.

⁹³ Vieira, op. cit., p.200.

passar dos anos a fama de Canongia parece não ter esmorecido, nem tão-pouco a sua mestria na execução do clarinete. Tornou-se mesmo «estimadíssimo do publico frequentador do theatro de S. Carlos, sendo admirado pela belleza do som e primor de execução»⁹⁴. Os próprios compositores reconheciam o virtuoso, escrevendo especificamente para ele partes *obligato* nas mais importantes árias das suas óperas⁹⁵, assim também agradando ao público, apreciador com certeza de uma boa manifestação de *bravura* virtuosa.

Avelino Canongia teve, aparentemente, calorosa recepção aquando do seu regresso a Lisboa⁹⁶, tal como aconteceu com vários outros dissidentes regressados à pátria após o advento do liberalismo, de entre eles diversos músicos. Este facto remete-nos para uma outra circunstância interessante: se é verdade que não se conhecem particulares posições políticas a José Avelino, é provavelmente significativo que tenha regressado definitivamente a Portugal apenas após a instauração do regime constitucional, tendo em consideração que vinha precisamente do coração da Revolução Francesa, de ideais intensamente liberais⁹⁷. Aliás, segundo Ernesto Vieira, «se não era propriamente um emigrado politico, não deixava de ser um fugitivo das más situações produzidas pela politica»⁹⁸. Pois também o facto de a futura nomeação do clarinetista para professor do Conservatório Nacional ter partido justamente de Domingos Bomtempo, esse sim um liberal confesso e até maçom que chegou mesmo a ter de se exilar na embaixada russa para fugir das garras absolutistas⁹⁹, e ainda a própria ligação de Canongia ao Barão de Quintela (futuro Conde do Farrobo)¹⁰⁰, outro confesso liberal, firma um círculo de relacionamentos muito específico, que outrossim permitiu a José Avelino estabelecer sólida posição na sociedade

⁹⁴ *idem*, *ibidem*.

⁹⁵ Como no exemplo referido por Vieira (op. cit., p.201) em relação à ópera “A filha do Espadeiro” do compositor Coppola (?-?).

⁹⁶ Segundo Vieira, op. cit. p.199.

⁹⁷ Ainda que, algo contraditoriamente, o processo revolucionário francês tenha mesmo culminado numa ditadura, a napoleónica.

⁹⁸ op. cit., p.199.

⁹⁹ Pelo longo período de cinco anos, tantos quantos durou o consulado absolutista do monarca D. Miguel, entre 1828 e 1833 – cf. nomeadamente Vieira, op. cit., pp.140-144, e Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, p.59.

¹⁰⁰ Conforme podemos constatar em *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, de Cranmer e Brito (pp.62-63), Canongia chegou a acompanhar o Barão da Quintela em viagens ao estrangeiro, e a sua música era mesmo frequentemente tocada nos saraus musicais de domingo à noite em casa deste.

musical portuguesa oitocentista¹⁰¹. Aliás, dando-se o caso de Canongia se ter apresentado ao monarca D. Pedro (ele próprio, ao que parece, clarinetista amador¹⁰²) aquando da proclamação deste como rei D. Pedro IV, em resultado do triunfo da causa constitucional, e também o facto de que o monarca «lhe fez muitos elogios, mostrando-se conhecedor do seu merecimento»¹⁰³, demonstram uma aproximação clara do músico à ala ideologicamente mais “modernista” do país.

Entretanto, ainda antes da instituição do Conservatório Nacional em 1835, o seu precursor, o Seminário da Patriarcal, sofre uma reforma (1824), notoriamente introduzindo aulas de instrumentos de orquestra que antes não existiam, e então Canongia foi uma vez mais o preferido para leccionar os instrumentos de palheta. O mesmo haveria de acontecer então mais tarde passando a ministrar as aulas aos instrumentistas de palheta no recém-criado Conservatório Nacional de Música, que Bomtempo projectara inicialmente (1834) ter «dezoito professores para dezasseis disciplinas: Rudimentos, Solfejo e Acompanhamento de Órgão e Piano-forte, Piano-forte, Canto, Violino, Violeta, Violoncelo, Contrabaixo, Oboé, Clarinete, Flauta, Fagote, Trompa, Língua Italiana, Língua Latina, Declamação»¹⁰⁴, mas que por contingências orçamentais se reduziu no ano seguinte a «apenas seis disciplinas, cada uma com um professor, quase todos os provenientes da Patriarcal: Preparatórios e rudimentos, Instrumentos de Latão, Instrumentos de Palheta, Instrumentos de Arco, Orquestra e Canto»¹⁰⁵. Canongia foi portanto o professor eleito para a classe das palhetas, mas no novo Conservatório acabou por leccionar menos de um década, pois viria a falecer em 1842.

Mais precisamente a 14 de Julho «extinguiu-se de todo»¹⁰⁶, após «a doença que o minava desde [há] muito tempo»¹⁰⁷ o ter prostrado definitivamente.

¹⁰¹ Por exemplo, o Barão de Quintela foi um verdadeiro patrono de Avelino Canongia, pois possibilitou a edição de algumas das primeiras obras do clarinetista, nomeadamente a “Introduction et Thème Varié”.

¹⁰² cf. Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, pp.192-193. Esta autora afirma que o príncipe D. Pedro d’Alcantara aprendeu música inicialmente com Marcos Portugal, e mais tarde clarinete com Gaspar Campos e Augusto Neuparth, ambos clarinetistas que haviam integrado a banda que acompanhou a princesa D. Leopoldina, noiva de D. Pedro, ao Brasil, onde a família real portuguesa se encontrava exilada.

¹⁰³ Vieira, op. cit., p.201.

¹⁰⁴ Borges, “Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa: Breve notícia histórica”.

¹⁰⁵ idem, ibidem.

¹⁰⁶ Vieira, op. cit., p.202.

O seu “canto de cisne” aconteceu pouco tempo antes, em 1841, aquando de uma representação da ópera “A filha do Espadeiro”, da autoria de Coppola e escrita propositadamente para o Teatro S. Carlos, em que o compositor «intercalou na aria principal de soprano um solo de clarinette feito expressamente para Canongia»¹⁰⁸. Foi com certeza em grande estilo que Canongia se despediu, precisamente com música inspirada pelo seu próprio talento, e que segundo as opiniões da época «dizia divinamente»¹⁰⁹.

1.4. DESCENDÊNCIA

José Avelino não deixou prole. Aliás, supostamente nem se terá casado, pelo que a única descendência Canongia provém de seu irmão mais novo, Joaquim Ignacio, esse sim que teve quatro filhos: Joaquim Ignacio [Júnior], Thiago Henrique, João Baptista e José Victorino. «Os tres primeiros tambem se dedicaram á musica e filiaram se na irmandade de Santa Cecilia»¹¹⁰. O mais novo, José Victorino, «seguiu [antes] o officio de ourives»¹¹¹, assim como, posteriormente, o filho deste (portanto sobrinho-neto de José Avelino), Eustáquio Canongia. Um outro sobrinho-neto do famoso clarinetista, de seu nome João Canongia e filho de João Baptista, terceiro filho de Joaquim Ignacio, seguiu igualmente o offcio de ourives, e pelo final do séc. XIX¹¹² conservava ainda «um resto das tradições [musicais] de familia, tocando violino nas orquestras de amadores»¹¹³.

Apesar de quase todos os filhos de Joaquim Ignacio terem seguido carreira musical, nenhum se distinguiu nem atingiu o nível artístico de seu tio, José Avelino, aliás como já havia acontecido com o pai, irmão do famoso clarinetista. Ainda assim o mais velho dos sobrinhos, Joaquim Ignacio [Júnior], teve papel

¹⁰⁷ idem, ibidem.

¹⁰⁸ Vieira, op. cit., p.201.

¹⁰⁹ idem, ibidem.

¹¹⁰ Vieira, op. cit., p.203.

¹¹¹ idem, ibidem.

¹¹² Segundo relato de Vieira no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (p.203), que foi editado em 1900, onde ele se refere a este João Canongia como sendo ainda vivo.

¹¹³ Vieira, op. cit., p.203.

importante numa outra área musical importante no séc. XIX, a edição de partituras. Após «ter sido copista e ponto no teatro S. Carlos, estabeleceu em 1850 um armazem de musicas na Rua Nova do Almada [...]»¹¹⁴, tendo-se associado a João Cyriaco Lence¹¹⁵ (1813-1879), outro antigo copista do S. Carlos, no ano seguinte¹¹⁶. O negócio conjunto prosperou, mesmo para além da morte de Joaquim Ignacio Júnior, em 1857, e a firma teve sucessivamente os nomes *J. I. Canongia & C.^a*, *Lence e Viuva Canongia*, *Lence e Canongia Abraldes*, *Lence e Viuva Canongia*, e finalmente *Serrano e Viuva Canongia*.

Deixou Avelino Canongia, porém, uma pequena de filiação musical, proveniente precisamente da sua actividade como professor, inicialmente no Seminário da Patriarcal e posteriormente no Conservatório Nacional de Música. Na realidade «como professor [...] deixou má lembrança»¹¹⁷, pois, ao que parece, «tinha um caracter violento, arrebatado»¹¹⁸. Distinguiu-se, todavia, pelo menos um dos seus discípulos, e ainda da época do Seminário da Patriarcal, Manuel Ignacio Carvalho (?-?), «que foi [mesmo] durante muitos annos segundo clarinette em S. Carlos»¹¹⁹, ainda que apenas após a morte do seu mestre¹²⁰. Este Carvalho, apesar de «bom tocador de clarinette [...], nunca brilhou como solista»¹²¹, mas pertence-lhe todavia o crédito de ter ensinado um outro famoso clarinetista português oitocentista, Raphael José Croner (1828-1884)¹²², artista afamado e de

¹¹⁴ idem, ibidem.

¹¹⁵ Ou **Lenzi**, conforme a origem italiana do nome, sendo **Lence** o aportuguesamento dos apelidos estrangeiros usual à época. João Cyriaco era filho de André Lenzi, «natural de Livorno, tocador de trompa e copista, [que] assinou o livro de entradas na irmandade de Santa Cecilia em 25 de setembro de 1767» (cf. Vieira, op. cit., p.26).

¹¹⁶ Na realidade existe incoerência nas datas apontadas pelo próprio Vieira no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* para esta associação. Na entrada relativa a “Joaquim Ignacio **Canongia**” (p.203) afirma ter-se dado em 1851, mas já na entrada relativa ao editor “João Cyriaco **Lence**” (pp.26-27) afirma antes tal ter acontecido em «novembro de 1849».

¹¹⁷ Vieira, op. cit., p.202.

¹¹⁸ idem, pp.202-203.

¹¹⁹ Vieira, op. cit., p.203.

¹²⁰ Canongia havia entrado para a orquestra do S. Carlos em 1822, como atrás se viu, e pelo menos em 1824 o segundo clarinete era já Gaspar Campos (1790-1854), curiosamente também de origem catalã, como o próprio pai de Canongia. Campos substituiu José Avelino em 1842 como primeiro clarinete, após o falecimento deste, e só então terá Ignacio Carvalho integrado aquela orquestra de ópera, então como segundo clarinete. Pontualmente Carvalho ainda executou solos em S. Carlos, como na ocasião descrita por Vieira (op. cit., p.236) em que passou a primeiro clarinete no lugar de Gaspar Campos que se encontrava doente, mas quem acabou por ocupar o lugar deixado vago pelo catalão quando morreu em 1854, foi nada mais nada menos que o seu próprio filho, Carlos Augusto Campos (1827-1888).

¹²¹ Vieira, op. cit., p.236.

¹²² Não terá sido no Conservatório Nacional que Croner efectuou os seus estudos musicais, pelo menos de clarinete com Ignacio Carvalho, pois a «aula de instrumentos de palheta [havia] sido extinta em 1842 por

carreira internacional, tal como Canongia¹²³. Croner actuou em Londres (1861), Rio de Janeiro (1863), e ainda em Buenos-Aires e Montevideu, para além de várias outras cidades brasileiras (1866)¹²⁴. Distinguiu-se igualmente na execução do saxofone, então uma novidade em Portugal, de que foi mesmo um dos seus primeiros instrumentistas no nosso país¹²⁵. Estranhamente, e após mais duas bem sucedidas digressões à América (1872 e 1876), acabou por se dedicar ao oboé, instrumento no qual veio mesmo a integrar a orquestra do S. Carlos. Porém, se «no saxophone mostrava qualidades eguaes ás que possuía no clarinette, [...] no oboé nunca chegou a obter toda a sua suavidade e pureza de som que este instrumento póde produzir»¹²⁶. Mas ainda assim «foi optimo executante [de oboé] na orchestra»¹²⁷.

Pode portanto considerar-se ter mesmo existido uma certa “escola canongiana” de execução do clarinete, e esta estendeu-se praticamente até ao final do séc. XIX, cobrindo assim cerca de três gerações.

morte de Canongia» (Vieira, op. cit., p.125) sendo reabilitada apenas em 1865, e nomeado seu professor Augusto Neuparth, insigne fagotista que se dedicou igualmente ao saxofone, clarinete e oboé.

¹²³ Weston in *More Clarinet Virtuosi of the Past* (p.73) afirma ter sido Croner antes aluno de Canongia, mas se tal aconteceu terá sido por breve período de tempo, pois aquando da morte de Canongia, em 1842, Croner tinha apenas 14 anos, portanto ainda em plena fase de formação académica. Mais certo é mesmo que tenha estudado com Ignacio Carvalho, conforme anteriormente mencionado.

¹²⁴ cf. Vieira, op. cit., pp.367-368.

¹²⁵ Segundo Vieira (op. cit., p.368) Croner apresentou um concerto como saxofonista a 7 de Maio de 1864, e havia sido apenas dois anos antes que Augusto Neuparth (1830-1887), de ascendência alemã e reputado principalmente como fagotista, tinha mostrado pela primeira vez o novo instrumento ao público luso. Este Neuparth estudou com o próprio Adolphe Sax em Paris o recém-inventado aerofone de palheta simples (segundo Borba e Lopes-Graça, in *Dicionário de Música*, p.292, 2º vol.).

¹²⁶ Vieira, op. cit., p.369.

¹²⁷ idem, ibidem.

2. As obras

«The early years of the nineteenth century
were a glorious period in the history
of the clarinet and its repertory.»

Colin Lawson¹²⁸

«[By] the 19th century [...] in addition to concertos [...],
sets of variations and potpourris on popular operas
were used to lighten the diet
and give opportunity for additional virtuosity.»

Nicholas Shackleton¹²⁹

2.1. CATÁLOGO

José Avelino Canongia não foi compositor prolífero. O seu catálogo, como ele é conhecido hoje, conta apenas seis obras, todas elas concertantes e exclusivamente para clarinete como instrumento solista. A saber: quatro concertos para clarinete e orquestra, e duas peças em forma de variações. Os concertos serão analisados de forma pormenorizada no capítulo seguinte (cf. “Os Concertos para clarinete e orquestra”, p.42), disponibilizando-se, no final, uma edição crítica dos mesmos com redução para piano do acompanhamento orquestral. Já os dois grupos de variações são o que se poderia considerar, num outro qualquer compositor mais produtivo, obras menores, porém no caso presente representam nada mais nada menos que um terço do catálogo total, pelo que não podem absolutamente ser desprezadas. Estas incluem a *Introduction et Thème Varié pour la Clarinette avec accompagnement d’Orchestre ou de Quatuor*, e ainda a *Air Varié pour la Clarinette avec accompagnement de grand Orchestre*. Da primeira, a *Introduction et Thème Varié*, apresenta-se, aliás tal como para o primeiro e

¹²⁸ in *Brahms: Clarinet Quintet*, p.3.

¹²⁹ in *Clarinet*, artigo no “The New Grove Dictionary of Musical Instruments”, p.400.

terceiro concertos, a possibilidade de o acompanhamento ser executado por orquestra ou apenas por quarteto (de cordas, entenda-se). Esta curiosa “liberdade” pode, no entanto, nem sequer ser original de Canongia – nessa época era frequente os editores musicais (muitos deles também compositores¹³⁰) disponibilizarem versões alternativas para as obras que publicavam¹³¹ –, mas não deixa de ser interessante esta visão mais “comercial” que, ao possibilitar a execução da obra com um reduzido efectivo instrumental no acompanhamento, tinha com certeza em mira o abrir do leque de possibilidades de execução, cobiçando nomeadamente os salões da burguesia e nobreza oitocentistas.

As seis obras conhecidas de Canongia dividem-se, grosso modo, em dois grupos: as que foram editadas especificamente «*avec accompagnement de grand Orchestre*», nomeadamente os segundo e quarto concertos e a *Air Varié*, e as que permitem duas possibilidades, «*avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor seulement*», incluindo estas os primeiro e terceiro concertos e a *Introduction et Thème Varié*, segundo as informações patentes nas próprias páginas de rosto das edições de todas estas obras. Todavia se no grupo das peças pensadas com acompanhamento de “grande orquestra” a instrumentação do ensemble de apoio se mantém idêntica (2 flautas¹³², 2 oboés, 2 clarinetes¹³³, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 1 trombone, tímpanos e cordas), já no outro grupo, o das peças com duas possibilidades de acompanhamento, o efectivo orquestral é similar para o “1º Concerto” e para a *Introduction et Thème Varié* (flauta, 2 oboés, fagote, 2 trompas e trombone, para além das cordas¹³⁴),

¹³⁰ Como Pleyel, o próprio editor da *Introduction et Thème Varié*, por exemplo. Ignaz Pleyel (1757-1831), austríaco de nascimento, passou a maior parte da sua vida em França, primeiro em Estrasburgo e mais tarde em Paris, cidade onde estabeleceu uma casa comercial de música (“Maison Pleyel”) que durou quase quatro décadas, e que publicou cerca de 4000 títulos.

¹³¹ Assim aconteceu com tantas obras de Mozart e Beethoven, por exemplo.

¹³² No caso da *Air Varié* acontece um singular desacordo entre as duas fontes disponíveis: na partitura autógrafa não assinada (cf. próxima página) especifica-se um flautim e uma flauta, ao invés da edição de Schonenberger que editou duas partes para flautas (“Flauto Primo” e “Flauto Secondo”). Se por um lado logo na introdução a opção por uma segunda flauta parece mais óbvia, até pela distribuição harmónica, momentos outros há em que a segunda flauta dobra textualmente o primeiro oboé, podendo conjecturar-se que aqui o compositor pretendia um efeito diverso, com o flautim a fazer-se ouvir uma oitava acima do oboé. Porém, como não é esta *Air Varié* obra principal de estudo neste trabalho, optou-se por não dedicar especial discussão este assunto.

¹³³ Como se diria na época barroca, estes clarinetes têm aqui a função de *ripieno*.

¹³⁴ Estranhamente, no site da Biblioteca Nacional (<<http://www.bn.pt/coleccoes/musica.html>>) a instrumentação para a *Introduction et Thème Varié* lista apenas «Corno 1º in Sib» em vez de duas trompas, mas isto é quase com certeza erro. Possivelmente existe apenas uma parte para os dois instrumentos, e é até

enquanto o “3º Concerto” apresenta uma instrumentação em tudo semelhante ao grupo precedente (orquestra completa incluindo as 2 flautas, os clarinetes, os 2 fagotes, os trompetes e os tímpanos). Esta é a ocorrência mais intrigante nas obras de Canongia, pois o “3º Concerto”, que é até o melhor conhecido de todos¹³⁵, tem uma escrita bastante mais variada que, por exemplo, o primeiro, com frequentes solos de fagote e flauta a dobrar algumas frases do solista. É verdade que nenhuma destas passagens é imprescindível (como as pequenas fanfarras confiadas exclusivamente aos metais no “2º Concerto”, por exemplo), mas parece todavia um desperdício ignorá-las, perdendo a obra sem dúvida alguma agradável variedade tímbrica.

Um outro facto interessante na instrumentação de Avelino Canongia é o uso sistemático do trombone baixo¹³⁶. Esta opção terá presumivelmente em vista um reforço da linha dos baixos da orquestra, talvez deficitária principalmente neste tipo de formação clássica¹³⁷, sendo mesmo coincidente com a prática de alguns outros compositores românticos, nomeadamente Weber e Spohr.

São estas todas as obras de José Avelino sobreviventes, e que se encontram-se actualmente depositadas na Biblioteca Nacional em Lisboa. Em todos os casos existem exemplares das primeiras edições do séc. XIX, exclusivamente de Paris (Pleyel, Pacini e Schonenberger)¹³⁸, e apenas das partes cavas (instrumentais). Apenas da *Air Varié* subsiste uma versão manuscrita, mas da partitura geral, que no entanto não se encontra assinada¹³⁹ pelo que não é

possível que a própria edição mencione erradamente apenas um instrumento, mas, como era prática usual da época, também aqui se pretendiam certamente duas trompas.

¹³⁵ Sem dúvida que para tal muito contribuiu a gravação em CD de António Saiote e o facto de precisamente este concerto ter sido incluído no repertório de um concurso nacional de jovens clarinetistas (vide “Introdução-Motivação”, p.8).

¹³⁶ Apesar de na realidade apenas no “2º Concerto” aparecer esta designação, toda a escrita é efectivamente de “baixo”, aliás grosso modo idêntica à da linha dos baixos (violoncelos e contrabaixos). O registo utilizado é também coincidente com o de um trombone baixo.

¹³⁷ Basicamente uma orquestra tipicamente haydiana e mozartiana, com todos os sopros a dois (flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas e trompetes) e tímpanos.

¹³⁸ Apesar de Weston referir que para a *Introduction et Thème Varié* terá existido igualmente numa edição Simrock (in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.67), mas desta publicação não foi possível encontrar qualquer outro registo (Vieira no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, p.200, refere apenas a edição Pleyel de Paris). Nicolaus Simrock (1751-1832), editor de música alemão natural de Bona, publicou notavelmente muitas obras de Brahms, Bruch e Dvorák. Assim, a confirmar-se a publicação por este Simrock da *Introduction et Thème Varié*, verifica-se uma forte ligação de Canongia também à Alemanha, onde talvez se tenha apresentado ainda mais vezes em concerto do que na própria França.

¹³⁹ Na folha de rosto, além do título e dedicatória da obra (... *dédié à S. M. Donna Maria da Gloria Rainha de Portugal*), aparece apenas (escrita por outra mão) a lacónica indicação: “de Ernesto Vieira” (canto

possível relacioná-la indubitavelmente com a mão de Avelino Canongia. Tem ainda esta hipotética partitura autógrafa outra característica interessante: inclui um sistema (duas pautas, clave de sol e fá) para piano. As duas pautas encontram-se ao longo de todas a peça completamente vazias, o que leva a supor que se trataria de uma parte de redução do acompanhamento orquestral para execuções de câmara, mas que então não chegou a ser concretizada. O texto musical é em tudo condizente com as partes cavas impressas por Schonenberger em Paris, e no site da Biblioteca Nacional¹⁴⁰ aparece uma indicação de data que se refere com certeza à altura provável de composição (entre parênteses rectos, desta forma: [Entre 1805 e 1816]), uma vez que a edição não poderá nunca ser anterior a 1834, data da morte de D. Pedro IV, uma vez que esta edição é já dedicada a D. Maria da Glória, filha daquele monarca e desde então rainha de Portugal.

A questão das datas de composição e edição das obras de Canongia é um dos problemas complexos que se colocam ao investigador. Como nenhuma delas está enquadrada temporalmente com precisão, as dedicatórias e a própria mudança de editoras entre obras dão-nos uma datação aproximada da publicação das mesmas, situando indubitavelmente todas no período pós estudos em Paris. Já da sua composição temos pouca ou nenhuma informação, sabendo apenas que em 1820 o “1º Concerto” já teria sido escrito, ano em que foi provavelmente estreado, e a *Introduction et Thème Varié* será porventura de 1821¹⁴¹, não restando qualquer informação verosímil sobre as outras peças. Porém, foi quase com certeza a *Introduction et Thème Varié* a primeira das seis obras hoje conhecidas a ser editada, sendo assim o seu título completo: *Introduction et Thème Varié pour la Clarinette avec accomp.^t d’Orchestre ou de Quatuor Composé & dédié à son Bienfaiteur & Ami Mr. le Baron de Quintella par J. A. Canongia Musicien de la Chambre de la Chapelle de S. M. F. et première Clarinette du Grand Théâtre de Lisbonne*. Foi-o presumivelmente ainda pelos

superior direito). Esta menção tem com certeza a ver com o facto deste estudioso da música portuguesa ter sistematicamente coleccionado obras de diversos compositores lusos negligenciados, que mais tarde passaram para o espólio da Biblioteca Nacional.

¹⁴⁰ <http://www.bn.pt/coleccoes/musica.html>

¹⁴¹ Ambas estas informações provêm de Weston (in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.339, e *Yesterday’s clarinetists: a sequel*, p.265).

finais da década de 1820, pois é dedicada ao Barão de Quintela¹⁴², que após 1833 se tornou Conde do Farrobo. Também o facto de ser a única obra a ter sido editada por Pleyel (falecido em 1831) evidencia como altura provável da sua publicação o período entre os últimos anos da década de 1820 e o início da de 1830. Seguiram-se a imprimir dois concertos, o primeiro dos quais mais ou menos pela mesma altura da *Introduction et Thème Varié*, pois foi ainda custeado pelo Barão de Quintela¹⁴³. Diz assim o seu título na edição Pacini de Paris: *Premier Concerto pour la Clarinette avec Orchestre ou Quatuor seulement, composé et dédié à MM. les Professeurs et Amateurs de cet Instrument par J. A. Canongia de la Chambre et de la Chapelle de S. M. Très Fidèle, et Premier Clarinette du Grand Opéra de Lisbonne*. Já o “2º Concerto” foi quase certamente publicado em 1833, sendo a obra com data mais precisa. Isto deve-se ao facto de ser dedicada ao rei D. Pedro IV, também imperador do Brasil, que apenas assumiu a coroa portuguesa após o triunfo da causa constitucional nesse preciso ano, e que em 1834 tenha já falecido. A edição é igualmente de Pacini e intitula-o assim: *Deuxième Concerto pour la Clarinette avec Orchestre composé et dédié à Sa Majesté Pierre 1^{er} Empereur du Brésil et Roi de Portugal par J. A. Canongia, Musicien de la Chambre et de la Chapelle de S. M. et 1^{er} Clarinette du Grand Théâtre de Lisbonne*. Seguiu-se-lhe a *Air Varié* algures depois de 1834, pois é já dedicada a D. Maria II como rainha de Portugal, portanto seguramente apenas após a morte de D. Pedro IV, seu pai. A edição é agora Schonenberger, embora igualmente de Paris, e intitula-se da seguinte forma: *Air Varié pour la Clarinette avec acc.^t de grand Orchestre dédié à S. M. Dona Maria da Gloria, Reine de Portugal, par J. A. Canongia, Chevalier de l’Ordre de Christ, Prof.^r du Conservatoire Musical de la Chambre de S. M. très fidèle, 1^{re} Clarinette de l’Opéra*. Enfim foram dados à estampa os dois últimos concertos, também por Schonenberger, e com certeza após 1836, data do segundo casamento de D. Maria da Glória com D. Fernando de Saxe-Coburgo, rei consorte¹⁴⁴. É precisamente a este príncipe saxão muito ligado às artes, e que veio mesmo a ser

¹⁴² «Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), segundo Barão de Quintela e futuro primeiro Conde do Farrobo, [foi] um dos mais ilustres representantes desses financiadores nobres [da Música Portuguesa]» (Castro e Nery, *Sínteses da Cultura Portuguesa – Historia da Música*, p.120).

¹⁴³ cf. Vieira, op. cit., p.200.

¹⁴⁴ vide Vieira, op. cit., p.201.

o grande responsável pela construção do Teatro Nacional D. Maria II (1846), que o “3º Concerto” foi dedicado. Diz assim o seu título: *3.º Concerto pour la Clarinette avec Acc.^t d’Orchestre ou Quatuor, dédié à S. M. Don Fernando second Roi de Portugal, par J. A. Canongia, Chevalier de l’Ordre de Christ, Prof.^r du Conservatoire Musical de la Chambre de S. M. très fidèle, 1^{re} Clarinette de l’Opéra*. Finalmente, já mais próximo do fim da vida do autor, talvez até nessa mesma década de 1840¹⁴⁵, apareceu o “4º Concerto”, intitulando-se da seguinte forma: *4.º Concerto pour la Clarinette avec acc.^t de grand Orchestre, dédié à S. M. I. la Duchesse de Bragance, par J. A. Canongia, Chevalier de l’Ordre de Christ, Prof.^r du Conservatoire Musical de la Chambre de S. M. très fidèle, 1^{re} Clarinette de l’Opéra*.

Assim está completo o catálogo de composições de José Avelino Canongia que conhecemos actualmente. Existem todavia referências a outras obras de sua autoria, mas que terão entretanto desaparecido. Estas incluem a opereta francesa anteriormente mencionada (*Les deux Julies*, cf. “Os anos no estrangeiro; as tournées”, p.21), e também, segundo Pamela Weston¹⁴⁶, um “Nocturno”¹⁴⁷ e uma adaptação para clarinete de umas variações de Rode, originalmente para violino. Destas duas últimas obras não subsistiram, tal como da opereta, quaisquer documentos musicais, e se do “Nocturno” existe uma única referência («On 29th September [1820] he [Canongia] played his own Nocturne [...] for the Frankfurt Museum Concerts»¹⁴⁸), já da adaptação das Variações de Rode (que Weston identifica amiúde como “Variations in G after Rode”¹⁴⁹) existem diversos relatos de apresentações em concerto, não só do próprio Canongia como mesmo de outros

¹⁴⁵ Na página de rosto da edição Schonenberger aparece uma indicação a 1842, precisamente a data de falecimento de José Avelino. Contudo esta informação foi acrescentada posteriormente à mão, escrita com lápis, não se conhecendo a sua proveniência. Aparece da seguinte forma, entre parênteses rectos: [1842]. Um outro facto que lança algumas dúvidas sobre a veracidade desta data é a repetição textual da mesma informação também na página de rosto da edição do “3º Concerto” (curiosamente igualmente de Schonenberger).

¹⁴⁶ in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

¹⁴⁷ Provavelmente para clarinete e piano, pois ainda segundo Pamela Weston (op. cit., p.66) «on 29th September [1820] he played his own **Nocturne** and an Introduction, Adagio and Variations by Mme Müller-Bender for the Frankfurt Museum Concerts with **Mme Müller-Bender herself**» (apesar de não se referir qual o instrumento desta Mme Müller-Bender, tudo aponta para que fosse piano).

¹⁴⁸ Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66 – tradução livre do autor.

¹⁴⁹ Nomeadamente in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, pp.66 e 339, e *Yesterday’s Clarinettists: a sequel*, p.265.

virtuosos¹⁵⁰ (cf. “Estreias e outras execuções de obras de Canongia”, p.39). Esta, todavia, não se pode considerar uma obra inédita da pena de Canongia, mas antes uma adaptação, um arranjo, que de qualquer forma, estando desaparecida, serve apenas aqui de complemento informativo ao catálogo. Weston atribui ainda designação ambígua a uma das obra de Canongia – “Fantasie with Variations”¹⁵¹ – não sendo claro se esta se refere efectivamente à *Air Varié*¹⁵², até porque a outra obra em forma de variações referida por Weston (“Introduction & Thème varié”¹⁵³) é sem dúvida a mesma que a *Introduction et Thème Varié* anteriormente mencionada neste capítulo.

O site da Biblioteca Nacional online¹⁵⁴ refere, finalmente, um documento com letra para uma canção (de título *Novo anjo: tributo alegorico, poetico e musico offerecido a Sua Magestade Imperial a Sra. Duqueza de Bragança*) atribuída a Canongia, mas da qual não subsiste a parte musical. A indicação de data (entre parênteses recto, desta forma: [1851]), embora não inquestionável, é já posterior à morte de José Avelino, e as iniciais do nome do autor indicadas (“J. I. Canongia”), referem-se quase com certeza a Joaquim Ignacio, que não sendo o irmão mais novo de José Avelino, pois aquele faleceu em 1850 (cf. “Influência paterna e primeiros estudos em Portugal”, pág.18), se referem quase certamente ao filho mais velho dele, Joaquim Ignacio Canongia [Júnior] (?-1857). Não se destacou como músico este sobrinho de Avelino Canongia, esteve antes intimamente ligado à edição musical, estabelecendo em 1850 uma litografia em Lisboa, tendo-se associando no ano seguinte a João Cyriaco Lence nesse negócio¹⁵⁵. Terá sido muito provavelmente no âmbito desta sua ocupação que Joaquim Ignacio Canongia [Júnior] poderá ter contribuído para a canção atrás referida, munindo-a nomeadamente de texto.

¹⁵⁰ cf. Cranmer e Brito (*Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, p.61), onde se refere que «o senhor Tiago de Odalde tocou magistralmente no clarinete as variações de Rode em sol maior, com algumas alterações». Não se referindo neste caso explicitamente o autor, a indicação de «alterações» reporta-nos claramente para a adaptação de Canongia.

¹⁵¹ Em ambos os livros, *More Clarinet Virtuosi of the Past* p.339, e *Yesterday's Clarinetists: a sequel* p.265.

¹⁵² Que na realidade se inicia precisamente com uma introdução, seguida de um tema com seis variações e coda.

¹⁵³ Igualmente in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, pp.66 e 339, e *Yesterday's Clarinetists: a sequel*, p.265 – cf. nota rodapé 150, p.12.

¹⁵⁴ <http://www.bn.pt/coleccoes/musica.html>

¹⁵⁵ cf. «Descendência», p.12.

Tendo concluído a apresentação de todas as obras de Avelino Canongia conhecidas, e mesmo as apenas supostas, resta apenas referir que, infelizmente, jamais se poderá avaliar de forma fiel a verdadeira extensão da produção musical de Avelino Canongia, principalmente após o bizarro incidente relatado por Ernesto Vieira no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* ao procurar rasto das obras do virtuoso português junto dos descendentes de Manuel Ignacio de Carvalho, antigo discípulo de Canongia e herdeiro das suas partituras:

«Legou [Canongia] em testamento [...] todas as [...] musicas que possuia ao seu discipulo Manuel Ignacio de Carvalho, [...] que era um macambusio que nunca disse a ninguem possuir reliquias do seu mestre. [...] Tempo depois de [este] ter fallecido procurei o seu filho para ver se podia adquirir essas reliquias como tenho adquirido tantas outras. – Impossivel, me disse aquelle cavalheiro: minha mãe, incomodada com o grande volume d’aquelles papeis, vendeu-os todos a pezo. [...] Foram por ares e ventos!... comprou-os um fogueteiro!...» [sic]¹⁵⁶.

Pois, por mais insólito que possa parecer o acontecimento que se acaba de narrar, não se pense que foi sequer caso isolado. Senão veja-se o que acrescenta Ernesto Vieira quanto ao sucedido: «não é este um caso novo; no decurso d’esta obra [o *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*] se encontrarão outros semelhantes»¹⁵⁷.

2.2. ESTREIAS E OUTRAS EXECUÇÕES DE OBRAS DE CANONGIA

Pamela Weston dá-nos conta que Canongia estreou ele próprio várias das suas obras¹⁵⁸, senão mesmo todas, pois sem dúvida escrevia essencialmente para exaltação do seu próprio virtuosismo. Todavia, e apesar do individualismo com que foi e para que foi concebida, a sua música parece ter obtido algum sucesso ainda durante o séc. XIX, pois além das frequentes apresentações de José Avelino com as suas próprias peças, alguns outros clarinetistas, não só

¹⁵⁶ Vieira, op. cit., p.202.

¹⁵⁷ in op. cit., p.202.

¹⁵⁸ in *Yesterdays's Clarinettists: a sequel* p.265, e *More Clarinet Virtuosi of the Past* p.339.

nacionais como até alguns estrangeiros, executaram obras do virtuoso português. Um dos mais importantes exemplos é o de David Eduard de Groot (1795-1874), clarinetista holandês muito apreciado, nomeadamente, pelo compositor Louis Spohr, que executou em Março de 1824, na cidade alemã de Kassel, um concerto de Avelino Canongia (talvez o nº2 em si♭ Maior) «considerado muito difícil»¹⁵⁹.

Também em 1824, ou até talvez ainda no ano anterior, um outro artista estrangeiro, apesar de este fixado em Lisboa, o catalão Tiago de Deus Odalde (?-?), executou umas «variações de Rode em sol maior, com algumas alterações»¹⁶⁰ num dos concertos da *Sociedade Philharmonica* de Domingos Bomtempo. Esta notícia refere-se com certeza à mesma obra mencionada por Pamela Weston como «[Canongia's] arrangement of a set of violin variations by Rode»¹⁶¹, que o próprio terá apresentado em Turim em 1820. Aliás esta autora refere¹⁶² precisamente o nome de Odalde como tendo tocado umas “Variações em sol sobre um tema de Rode” em 1824, provavelmente aludindo ao mesmo concerto atrás mencionado. Este Tiago Odalde parece ter sido, tal como Canongia, clarinetista conceituado em Portugal por esta época, pois uma outra referência aos concertos por subscrição da *Sociedade Philharmonica* menciona-o novamente como solista, desta vez executando o “Concerto nº3” de Iwan Müller¹⁶³ (1786-1854), informando-se que apesar de todas «as suas difíceis cadências, etc., [foi] muito bem tocado»¹⁶⁴.

Existe ainda notícia de que Carlos Augusto Campos, artista também de ascendência catalã¹⁶⁵ tal como José Avelino e igualmente futuro solista da

¹⁵⁹ Weston, in *More Clarinet Virtuosi of the Past* p.118, tradução livre do autor.

¹⁶⁰ Cranmer e Brito, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, p.61.

¹⁶¹ in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

¹⁶² idem, p.339.

¹⁶³ Müller foi clarinetista conceituado, mas o seu nome ficou principalmente ligado ao novo clarinete “omnitónico” que apresentou ao painel de especialistas do Conservatório de Paris (que incluía nomeadamente os compositores Cherubini e Méhul) em 1812 como o clarinete revolucionário, e que foi ostensivamente recusado. Ficou todavia conhecido como o “clarinete sistema Müller de 13 chaves” que acabou por ter algum êxito na substituição dos clarinetes de 5 e 6 chaves de então, e que foi usado durante mais de um século, ainda para além da introdução do actual sistema Böhm (que aconteceu curiosamente ainda na primeira metade do séc. XIX, em 1844).

¹⁶⁴ Cranmer e Brito, op. cit., p.57.

¹⁶⁵ Parece ter havido alguma preponderância da origem catalã em muitos dos clarinetistas que imigraram para o nosso país. Ora como alguns deles cá se fixaram definitivamente e acabaram por constituir família, temos que vários dos melhores clarinetistas “portugueses” novecentistas provêm de facto de uma linhagem catalã.

orquestra do S. Carlos, executou na Academia Melpomenense, num concerto dado a 16 de Janeiro de 1849, «um dos concertos compostos por Canongia»¹⁶⁶.

Outros relatos de execuções de suas obras incluem os «saraus musicais de domingo à noite»¹⁶⁷ na casa do Barão de Quintela, onde se tocavam habitualmente «sinfonias, aberturas e concertinos de Haydn, Krommer, André, C. M. v. Weber, e outros, e também concertos de clarinete de Canongia e concertos de violino de Giordani»¹⁶⁸. Este futuro Conde do Farrobo foi um dos mais activos financiadores da música portuguesa oitocentista, tendo inclusive construído um teatro privado (das Laranjeiras) para as suas apresentações musicais.

Mas a mais intrigante referência às obras de Avelino Canongia e suas execuções públicas – neste caso pelo próprio – vem de uma das crónicas do *Allgemeine Musikalische Zeitung*, escrita por um colaborador (anónimo, como quase sempre nestes relatos) que assistira a um dos concertos de Canongia em Turim (crónica datada de 26/Abril/1820). Diz assim o crítico: «Se não tocasse somente as suas próprias composições, o seu gosto e a sua expressão teriam ainda mais efeito»¹⁶⁹. Aliás este correspondente lamenta mesmo que tais excelentes virtuosos desperdicem ostensivamente o seu talento insistindo em tocar exclusivamente a sua própria música. Porém, são curiosamente as mesmas obras do clarinetista português que tanto desagradaram ao cronista do *Allgemeine* que obtêm enorme sucesso em Lisboa, já no ano de 1822.

¹⁶⁶ Segundo Vieira, op. cit., p.179.

¹⁶⁷ idem, p.62.

¹⁶⁸ idem, pp.62-63.

¹⁶⁹ Conforme citado por Cranmer in *Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia*, p.34.

3. Os Concertos para clarinete e orquestra

«The great instrumental performers, particularly those born at the end of the eighteenth century, did much to establish the popularity of the concerto.»

J. Raymond Tobin¹⁷⁰

«A constant factor in 19th-century concerto was the drive to redefine the boundaries of virtuosity.»

Denis Arnold & Timothy Rhys Jones¹⁷¹

3.1. NOTAS PRELIMINARES

A escrita para o solista nos concertos de Canongia é, como aliás seria de esperar, assaz elaborada, e a escolha das tonalidades (nº1 – sol menor/lá menor para o clarinete; nº2 – si^b Maior/dó Maior; nº3 – mi^b Maior/fá Maior; nº4 – ré menor/mi menor) revela-se cuidadosa, pois torna a escrita musical, para a técnica clarinetística, intensamente idiomática. Curiosamente, e sendo Canongia um exímio executante, com certeza conhecedor de todas as potencialidades dos vários clarinetes, é estranho que não tenha escrito nenhum dos seus concertos para o clarinete em lá, instrumento de características tímbricas bem distintas das do mais comum em si^b. Na época romântica em que viveu, a procura de sonoridades originais era uma preocupação muito presente no processo criativo, e assim se assistiu ao aparecimento de obras, essencialmente concertantes, que colocavam em evidência instrumentos tradicionalmente considerados “menores”, como a viola-d’arco, por exemplo. Mas voltando ao caso do clarinete, Louis Spohr, designadamente, que escreveu também ele quatro concertos para o

¹⁷⁰ in *The Concerto and its Development*, artigo publicado em “The Concerto” (ed. Ralph Hill), p.14.

¹⁷¹ in *Concerto*, artigo publicado em “The Oxford Companion to Music” (ed. Alison Latham), p.290.

instrumento, escolheu precisamente o clarinete em lá para o seu “4º concerto” em mi menor, WoO 20 [sem numero de *opus*], de 1829, assim acabando por criar uma obra de sonoridade bem mais peculiar e interessante¹⁷². David Pino¹⁷³ nota, interessantemente, um artifício utilizado amiúde nos concertos para clarinete de Spohr, ao qual o instrumento em lá, de sonoridade mais macia e escura, se adapta perfeitamente, e que é o de terminar os primeiros andamentos em *pianissimo* e no registo grave do instrumento (provavelmente o mais característico do clarinete em lá), ao contrário da mais usual prática de terminar em *fortissimo* e no registo agudo (como em Weber, por exemplo). Havia sido porém já Mozart a abrir caminho, em 1791, com o seu famoso Concerto em lá Maior, K.622, escrito para o instrumento em lá de Stadler¹⁷⁴ (neste caso um clarinete modificado que permitia executar mais quatro semitons no registo grave, até ao dó₂ escrito – lá₁ de efeito real), mas, algo incompreensivelmente, e tirando o caso de Spohr descrito atrás, somente no séc. XX voltou outro compositor a criar uma obra concertante digna de nota para o clarinete em lá, o dinamarquês Carl Nielsen, em 1928¹⁷⁵.

José Avelino preferiu, portanto, não escrever nenhum dos seus concertos para o clarinete em lá, escolhendo antes o mais tradicional modelo em si_b para todos os quatro. São também todos concebidos na igualmente tradicional estrutura tripartida (em três andamentos) rápido-lento-rápido. Utiliza Canongia, porém, em todos, excepto no primeiro, um curioso artifício musical: terminar o segundo andamento (lento) no acorde da dominante do tom do andamento que se lhe segue, o terceiro, que retorna por seu lado ao tom principal do próprio concerto, dando assim a estes segundos andamentos um certo carácter inconclusivo (vide também, mais adiante, “Questões interpretativas”, p.47). Aliás,

¹⁷² Lawson (in *Brahms: Clarinet Quintet*, p.5) afirma mesmo o seguinte: «Spohr’s unusual choice of the A [clarinet] for his Fourth Concerto in E minor evokes a quite different sound-world from other concertos of the period.»

¹⁷³ in *The Clarinet and Clarinet playing*, p.245.

¹⁷⁴ Anton Stadler (1753-1812), clarinetista e compositor austríaco, tornou-se famoso essencialmente por ter sido o dedicatário e o estreante do “Quinteto K.581” (1789) e do “Concerto K.622” (1791) de Mozart. Foi no entanto, e notoriamente, o primeiro compositor a conceber peças para clarinete solo (vide nota rodapé 59, p.12).

¹⁷⁵ Pouco tempo após o *Concerto op. 57* de Nielsen, também Hindemith escreveu um concerto para clarinete em lá, encomendado por, e dedicado a Benny Goodman (1909-1986). Porém, este nunca conseguiu atingir a popularidade nem a divulgação do de Nielsen.

nos segundo e quarto concertos (curiosamente os mais curtos) este artifício estende-se mesmo ao primeiro andamento, criando uma pequena cadeia entre todos os três andamentos que transforma a obra num bloco bastante coeso (quase como se fosse um único andamento com curtas paragens entre secções). Esta é uma opção pouco usual em obras concertantes, mormente do classicismo e primeiro romantismo, sendo antes uma interessante recuperação de um procedimento tipicamente barroco, ao mesmo tempo que prenuncia opções estéticas de um romantismo já mais tardio¹⁷⁶. Assim acaba por criar José Avelino obras de uma interessante coerência interna, demonstrando um apurado sentido de condução do discurso musical, ao mesmo tempo que atesta uma certa tendência para algum dramatismo na relação do solista com o público.

A limpidez formal das quatro obras concertantes canongianas aproxima-se mais do classicismo que propriamente do romantismo, e a sua característica principal é pois o virtuosismo da parte solista. A actividade de José Avelino como solista de orquestra de ópera no S. Carlos influenciou certamente nalguma medida a escrita, principalmente a partir do “2º Concerto”, uma vez que os três últimos foram quase seguramente escritos já em Portugal, após o seu regresso. Por exemplo, a insistência no acorde de 7ª diminuta como pivot para um momento cadencial (acorde em posição $\frac{6}{4}$ conduzindo a uma dominante) que introduz a coda do 3º andamento (*Allegro*) do “Concerto nº4” (cc.360-364), prefigura-se como típico clímax dramático de uma ária de ópera italiana; ou mesmo a primeira intervenção do solista no andamento inicial do “2º Concerto” (cc.60-64), escrita de forma bastante livre (indicação é mesmo *ad libitum*), é quase um recitativo seguido da respectiva cavatina (vide adiante “Correcções e anotações aos concertos”, p.66). Porém não atinge jamais Canongia, em qualquer dos seus

¹⁷⁶ Como nos casos do “Concerto em Mi menor, op.64” de F. Mendelssohn (1809-1847) escrito em 1844, em que o primeiro e segundo andamentos são interligados, e do “Concerto em Lá menor, op.129” para violoncelo de R. Schumann (1810-1856), escrito em 1850, em que os três andamentos estão mesmo todos encadeados, executando-se a obra sem interrupções. Curiosamente, para o clarinete, haveriam de aparecer exemplos deste tipo ainda durante o séc. XIX, nomeadamente com um leve mas muito apelativo “Concerto para Clarinete e Banda” escrito em 1877 por N. Rimsky-Korsakov (1844-1908), que, num único movimento, explana uma forma ternária ABA’, sendo a secção central lenta e a secção A’ uma reexposição ligeiramente alterada da primeira parte, ou ainda os dois concertos do pouco conhecido compositor austríaco Joseph Friedrich Hummel (1841-1919), nº1 em Mi♭ Maior e nº2 em Fá menor, ambos de data imprecisa embora muito provavelmente das duas últimas décadas do séc. XIX. Escritos numa ambiciosa forma ininterrupta, apesar das suas diversas secções contrastantes, incluem-se ainda na estética virtuosa oitocentista, pois são muito exigentes tecnicamente. O estilo aproxima-se talvez mais de Max Reger.

concertos, o grau de assimilação operática de Weber, particularmente no andamento lento central do “Concerto nº2, *op.74*” deste último, onde está mesmo especificado um recitativo antes da reexposição final do primeiro tema. A escrita para o clarinete é, nesta última obra concertante com orquestra de Weber, declaradamente vocal, e esse facto certamente muito contribuiu para a enorme fama de que goza esta peça desde a sua estreia em 1811.

Ora temos então que, dos quatro concertos de Avelino Canongia, o primeiro é, digamos, o mais tradicional, pois está concebido em três andamentos perfeitamente delimitados (*Allegro maestoso*, *Adagio* e *Rondo: Tempo di polacca*), ao passo que o terceiro tem um longo andamento inicial (igualmente marcado *Allegro maestoso*), mas os dois últimos (*Andantino* e *Allegro*) estão já interligados pelo procedimento tonal atrás descrito. Os concertos pares são, por seu lado, os mais idênticos na estrutura formal exterior, que, continuando distintamente divididos em três andamentos, estão antes concebidos de forma interrelacionada, criando tensão no final de cada andamento que apenas resolve no seguinte.

Não criou José Avelino de sua pena, é verdade, nenhuma obra-prima, e até apesar de um certo rigor académico com que escrevia, não conseguiu nunca soltar-se das amarras de compor para o meio que melhor conhecia, precisamente o clarinete¹⁷⁷. Pode-se assim antes incluí-lo numa «plêiade de compositores menores que produziram obras apropriadas para execuções [virtuosísticas] em diversas circunstâncias em grandes e pequenas cidades»¹⁷⁸, e que floresciam um pouco por toda a Europa nesses primórdios do séc. XIX. Os concertos que escreveu para o clarinete constituem, sem sombra de dúvida, o melhor da sua produção, mas o seu eventual interesse musical resume-se justamente apenas ao universo clarinetístico.

Porém, se é verdade que «as obras de Canongia não constituem valioso trabalho de composição, [pois] o auctor só se preocupou de fazer brilhar o

¹⁷⁷ Por exemplo um outro virtuoso do clarinete que se distinguiu igualmente como compositor, Crusell, extravasou claramente o pequeno mundo da escrita concertística, criando um razoável catálogo de obras de câmara e canções, apesar de, como Canongia, ter-se iniciado na composição como veículo de exaltação do seu próprio virtuosismo. Veja-se o caso dos três concertos para clarinete de sua autoria, que levam os *opp.* 1, 5 e 11, permeando estas obras com outras em que o instrumento está igualmente em destaque, como a “Sinfonia Concertante” para clarinete, trompa e fagote (*op.3*) e várias peças de música de câmara [para mais informações acerca deste Crusell vide nota de rodapé 54, p.12].

¹⁷⁸ Shackleton, in *Clarinet*, p.400 – tradução livre do autor.

executante»¹⁷⁹, não será exactamente este último factor a sua grande mais-valia? Ao ter criado obras que celebram incondicionalmente o virtuosismo do seu instrumento, Canongia contribuiu para o incremento de um tipo muito específico de repertório que existe em todos os instrumentos, desde o piano ao contrabaixo. Foi essa aliás uma constante em tantos virtuosos-compositores deste período, com Paganini como figura de proa de todo um movimento de exaltação virtuosística que era mesmo uma exigência do público burguês frequentador dos salões oitocentistas. As demonstrações *di bravura* em palco, incendiando as plateias com piruetas técnicas, eram especialmente apreciadas, e daí advinha também certa tendência para uma escrita muito mais individualista, menos preocupada com a interacção com a orquestra, principalmente nos compositores que eram simultaneamente eles próprios virtuosos de carreira. Arnold e Jones¹⁸⁰ notam mesmo o seguinte em relação a muita da música concertante deste período: «the orchestra is pushed into the background so that the solo instrument may be given the audience's undivided attention».

Eram tais obras, com certeza, essencialmente peças de entretenimento, e a sua principal característica sem dúvida a apologia do virtuosismo, conscientemente subalternizando o ensemble acompanhador. É precisamente este contraste entre elaboração da parte solista *versus* inferiorização da parte orquestral que Vieira considera ser «o defeito de muitas obras [...] escriptas por celebres concertistas»¹⁸¹, referindo-se essencialmente aos vários exemplos de compositores virtuosos, nos mais diversos instrumentos, que floresceram em Portugal no início do séc. XIX.

Convém, por último, aclarar as normas de nomenclatura essenciais à discussão musical que se vai seguir, e que serão utilizadas no decorrer deste trabalho. Os termos normalmente empregues são os correntes em linguagem musical, não necessitando a maioria de especial menção, mas já a denominação das oitavas merece explicitação. Assim, e tomando por base o sistema proposto

¹⁷⁹ Vieira, op. cit., p.202.

¹⁸⁰ in *Concerto*, artigo publicado no “The Oxford Companion to Music” (ed. Alison Latham), p.290.

¹⁸¹ Vieira, op. cit., p.202.

por Luís Henrique no seu livro “Instrumentos Musicais”¹⁸², opta-se pela nomenclatura francófona, que estabelece o denominado “dó central” (1ª linha suplementar inferior da clave de sol, que coincide precisamente com a 1ª linha suplementar superior da clave de fá) como o dó índice 3, assim notado: **dó₃**. Por conseguinte seguem-se-lhe ré₃, mi₃, ..., si₃, e dó₄, etc. No sentido descendente antes do dó₃ teremos assim si₂, lá₂, ..., até ao dó₂, antecedendo-se-lhe o si₁, etc. Por relação, todos os graus da escala têm a sua nomenclatura perfeitamente definida, permitindo uma rápida e clara referência à respectiva oitava.

Utilizar-se-ão ainda algumas outras, poucas, abreviaturas, no sentido de tornar o texto mais escorreito. Assim, **c.** e **cc.** referir-se-ão, respectivamente, a um único, ou vários compassos. Já para menção aos andamentos utilizar-se-á **I** para primeiro andamento, **II** para segundo e **III** para terceiro. Portanto. Temos que uma indicação nos seguintes moldes:

cc.20-23 de II no Concerto nº3

refere, especificamente, os compassos vinte a vinte e três no segundo andamento do Concerto nº3.

3.2. QUESTÕES INTERPRETATIVAS

Não sabemos, porque nenhuma fonte o refere, qual o tipo de clarinete que José Avelino utilizava. No início do séc. XIX o instrumento mais difundido tinha cinco¹⁸³ ou seis chaves (sete no caso de Lefèvre, Professor do Conservatório de Paris¹⁸⁴), e um cronista anónimo da *Allgemeine musikalische Zeitung* considerava ser antes o instrumento de oito chaves o que melhor rendia justiça às exigências técnico-musicais de então. Porém já em 1812 Müller apresentava, precisamente

¹⁸² in p.13.

¹⁸³ Este era o clarinete mais usado no tempo de Mozart, mas não está confirmado que tenha sido o instrumento utilizado, designadamente, por Stadler, o dedicatário do Quinteto e do Concerto do mestre de Salzburg, obras datadas de 1789 e 1791, respectivamente, pois clarinetes de seis chaves eram já utilizados desde cerca de 1768 (cf. Lawson, *Brahms: Clarinet Quintet*, p.9).

¹⁸⁴ De especial nota é precisamente a introdução por Lefèvre, no início do séc. XIX, da sétima chave (do₃-sol₄), que permitiu melhorar significativamente a afinação destas duas notas (cf. Lawson, idem, ibidem).

ao comité do Conservatório de Paris, o seu novo clarinete de treze chaves (cf. nota de rodapé 164, p.40), um significativo avanço na construção destes instrumentos naquela época. Sabemos, por outro lado, que Thiago de Deus Odalde, outro clarinetista catalão fixado em Lisboa contemporaneamente a Canongia, utilizava um instrumento de cinco chaves¹⁸⁵, e sabemos ainda que, se é verdade que os virtuosos com carreira concertista preferiam tocar em instrumentos munidos de várias chaves, já os músicos orquestrais utilizavam preferencialmente clarinetes de cinco ou seis chaves¹⁸⁶. Ora José Avelino cabe em qualquer uma destas categorias, pois nas primeiras décadas do séc. XIX manteve intensa carreira internacional de solista, mas a partir do seu regresso a Portugal dedicou-se sobretudo à sua actividade de instrumentista na orquestra do S. Carlos e na Real Câmara. Porém é de outra fonte que nos vem a primeira circunstância passível de nos elucidar acerca da opção canongiana em termos técnico-clarinetísticos. Louis Spohr, quase certamente um dos modelos de Canongia enquanto compositor, esclarecia no prefácio à primeira edição (1810) do seu “Concerto nº1 op.26” (de 1808) que considerava impensável a execução do seu concerto senão com um instrumento de treze chaves¹⁸⁷, e sem dúvida as exigências técnicas deste, e principalmente dos outros três que se lhe seguiram até 1821, impunham com certeza a utilização de um instrumento tecnicamente melhor apetrechado que os mais vulgares de cinco ou seis chaves. Em boa verdade as obras concertantes de Spohr são ainda hoje consideradas das mais difíceis do repertório concertístico para o clarinete, mesmo com o actual instrumento que é ainda mais desenvolvido tecnicamente, pelo que acaba por se revelar algo premonitória aquela preocupação do compositor. É pois através desta quase exigência de Spohr que se nos leva a supor que Canongia, o qual tomou nos seus concertos opções técnico-musicais muito idênticas às do próprio Spohr, utilizaria portanto também ele um instrumento de treze chaves. Tendo em conta, aliás, que manteve intensa actividade concertista anterior mesmo à de instrumentista orquestral, e até pelo seu longo convívio com as sociedades francesa e principalmente alemã, onde se deram alguns dos maiores avanços no

¹⁸⁵ cf. Cranmer e Brito, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, p.57.

¹⁸⁶ cf. Shackleton, in *Clarinet*, p.400.

¹⁸⁷ cf. Shackleton, idem, e Lawson, *Brahms: Clarinet Quintet*, p.9.

sistema técnico do clarinete, terá certamente contactado com construtores e inventores da época que o colocaram a par das melhores inovações para o clarinete. Temos, por exemplo, relatos de que José Avelino executava com facilidade o registo extremo agudo do clarinete, nomeadamente uma das características dos concertos de Spohr (que o português, à sua maneira, imitou – vide mais adiante, p.51 [“As influências de Weber e Spohr...”]). Um dos cronistas do *Allgemeine Musikalische Zeitung* refere mesmo que Canongia demonstrava «extraordinária segurança nas notas mais agudas»¹⁸⁸, e outros críticos referiam especificamente a facilidade com que tocava até ao sol₅¹⁸⁹. Tecnicamente era também considerado «senhor do seu instrumento»¹⁹⁰ e possuidor de boa sonoridade, controlando bem as dinâmicas *forte* e *piano*, pelo que tudo leva a crer que se tenha munido Canongia de um instrumento adequado às exigências virtuosas do seu tempo.

Porém é precisamente uma análise mais aprofunda das obras do virtuoso português que nos oferece razões mais sustentadas para a possibilidade de tocar José Avelino num instrumento munido de diversas chaves. As diversas escalas e harpejos que caracterizam a escrita de um modo geral em todos os concertos, os saltos com intervalos muitas vezes a ultrapassar as duas oitavas (vide, por exemplo “Concerto nº1”, I, cc.131-133 ou III, c.71, e “Concerto nº3”, III, cc.66-67), e, principalmente, as modulações a tons afastados ou com muitos acidentes (vide, por exemplo “Concerto nº2”, I, cc.92-100, e “Concerto nº4”, III, c.336 e seguintes), indiciam já uma abordagem técnica deveras elaborada, em boa verdade mais condizente com um instrumento de várias chaves. Aliás, são precisamente as frequentes modulações nos concertos de Canongia que indiciam a mais que provável utilização de um clarinete de treze chaves por parte do virtuosos português, pois já desde os tempos das primeiras sinfonias de Beethoven¹⁹¹ as modulações a tons cada vez mais afastados apresentavam aos instrumentistas maiores exigências técnicas que os músicos orquestrais,

¹⁸⁸ cf. Cranmer, *Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia*, p.33.

¹⁸⁹ cf. Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66.

¹⁹⁰ Cranmer, op. cit., idem.

¹⁹¹ Nas palavras de Shackleton «orchestral players probably played on five- or six-key clarinets [...], and so preferred not to play in remote tonalities» (idem, p.400).

utilizadores essencialmente de instrumentos de cinco ou seis chaves, começavam a sentir dificuldade em cumprir.

Todas estas considerações relativas à técnica de Avelino Canongia remetem-nos para os problemas específicos de execução dos concertos deste autor. A elaboração da escrita (tecnicamente falando) torna muito improvável que tenham sido concebidos para um clarinete de cinco ou seis chaves. O instrumento de treze chaves é já muito próximo do utilizado actualmente (sistema Böehm de cerca de dezassete chaves¹⁹² introduzido por volta de 1844), pelo que, ao contrário, por exemplo, do Concerto de Mozart, estas obras novecentistas de Canongia foram já criadas com outras premissas técnicas em mente, assim também certamente subindo a fasquia do nível de exigência colocado ao solista.

Por outro lado a disparidade de registos e também a diversidade da paleta dinâmica utilizada obriga, seguramente, a uma maleabilidade e *souplesse* de embocadura já mais adequada a uma prática que era então recente, mas que se veio a revelar duradoura: a técnica de tocar com a palheta virada para baixo, que torna a sonoridade mais macia e flexível. Esta nova forma de execução poderá Canongia tê-la aprendido durante as suas tournées pela Alemanha,¹⁹³ país onde se iniciou esta nova forma de execução. Aliás, segundo David Pino¹⁹⁴, mesmo no Conservatório de Paris foi só apenas aquando da nomeação do alemão Friedrich Berr (1794-1838) para professor, em 1831, que aí se introduziu esta nova prática¹⁹⁵. Anteriormente era usual por quase toda a Europa a execução com a palheta em contacto com o lábio superior, o que, devido à maior instabilidade na posição da embocadura, não permitia tão bom controlo da palheta. Já com o lábio inferior directamente em contacto com a palheta cria-se uma maior firmeza na própria posição do instrumento em relação ao corpo do executante, que permite

¹⁹² Existem igualmente versões com dezoito e dezanove chaves, mas sem alterações significativas na técnica do instrumentista.

¹⁹³ Não esquecer porém que o próprio professor de Canongia ainda em Portugal, Wisse, era alemão, portanto não é de descartar a hipótese de José Avelino ter sempre tocado com este tipo de embocadura já mais “moderna”.

¹⁹⁴ in *The Clarinet and Clarinet playing*, p.209.

¹⁹⁵ Weston refere antes o seguinte acerca da ligação de Berr a esta questão da tocar com a palheta para cima *versus* tocar com palheta para baixo: «Although Berr had been impressed by the 1817/1818 visit to Paris of Heinrich Baermann, who played reed below, he eschewed this method himself. He did, however, allow pupils to switch from reed on top to below [...]» (in *Yesterday's clarinetists: a sequel*, p.38). Seja como for, terá sido provavelmente Berr, de uma forma ou de outra, o maior impulsor desta nova técnica de embocadura em França.

maior liberdade e destreza digital. Não existindo, conquanto, notícias da forma de execução de José Avelino em termos de embocadura, deve ter-se em conta os relatos existentes, invariavelmente elogiando o seu som. Assim parece muito provável que o português tenha aderido desde cedo a esta nova forma de tocar.

Deve assumir-se, em consequência, uma abordagem declaradamente virtuosa na interpretação destes concertos de Avelino Canongia. A escrita é vistosa por natureza, e mesmo tendo em conta a evolução do clarinete actual em relação ao de Canongia, deve exhibir-se claramente todas as potencialidades do instrumento, pois as inovações entretanto introduzidas não alteram significativamente a abordagem técnica. Já quanto aos andamentos lentos é talvez preciso um pouco mais de cuidado, pois em termos de potência sonora, sim, o clarinete actual modificou muito em relação ao instrumento romântico. Também as boquilhas e palhetas agora utilizadas, objecto de profundos estudos e modificações ao longo principalmente das últimas décadas do séc. XX, muito evoluíram desde esses tempos, e é essencialmente desse facto que advém uma capacidade de projecção sonora muito mais significativa agora do que então. É pois importante ter em conta que também o acompanhamento destas secções mais lentas foi provavelmente pensado para um instrumento com pouca capacidade de competir com uma grande orquestra, e com certeza daí a opção por aligeirar quase sempre a orquestração nos andamentos centrais. Deve pugnar-se por tocar com um som igualmente mais ligeiro (a própria música raramente é dramática ou muito intensa), e, ao contrário do que acontece, geralmente, nos andamentos exteriores, dando mais atenção precisamente ao *cantabile*, tendencialmente mais *dolce* e menos *drammatico*, mormente no que concerne ao registo agudo, actualmente muito mais estridente que antes. É certamente a preocupação da projecção sonora do solista que leva Canongia a raramente utilizar o registo grave (conhecido como *chalumeau*) nos andamentos lentos (um pouco mais apenas no “3º Concerto”), privilegiando em absoluto o registo médio (ou *clarino*), e guardando o registo mais agudo essencialmente para os momentos de *cadenzas* (nomeadamente nos 2º e 3º Concertos).

As influências de Weber e Spohr, principalmente este último, notam-se tal-qualmente na utilização por Canongia do registo agudíssimo (ou sobre-agudo) em

todos os concertos, embora apenas nos andamentos rápidos. Se por um lado se observa que notas acima de fá₅ são utilizadas com certo cuidado, não é menos verdade que em todos os concertos várias notas realmente muito agudas (próximas mesmo do limite tradicional do clarinete) são exigidas ao executante. Logo no “Concerto nº1” as notas sol₅, sol₅[#] e lá₅, são por diversas vezes alcançadas, ao passo que no “Concerto nº2” se atinge mesmo o si₅¹⁹⁶, ainda que unicamente uma vez. O “Concerto nº3” assemelha-se muito ao anterior na exigência de sobre-agudos (aliás estão os dois em tonalidades próximas, respectivamente dó Maior e fá Maior para o clarinete), com o lá₅ a aparecer em vários momentos de ambos, alcançando-se o também si₅ apenas uma vez no caso deste terceiro concerto. Finalmente, no “Concerto nº4”, atinge Canongia a sua fasquia máxima em termos de registo, pois precisamente no seu andamento final (*Allegro*) diversas vezes se toca a nota si₅, um mero meio-tom abaixo daquilo que é comumente aceite como o pico da escala do clarinete. No capítulo da utilização dos agudíssimos José Avelino apenas foi suplantado precisamente por Spohr, que inclusive exigiu ao instrumentista a execução de um dó₆, no primeiro andamento (*Allegro*) do seu “2º Concerto op.57”, de 1810.

Uma característica a tomar finalmente em consideração é a ligação entre andamentos. Em termos harmónicos existem relações directas, principalmente nos casos do segundo, terceiro e quarto concertos, sistematicamente concluindo andamentos no acorde da dominante em relação à tonalidade do que se segue, assim criando uma espécie de “necessidade” musical de seguir imediatamente, quase ignorando a pausa entre andamentos. A instabilidade de não concluir os andamentos na tonalidade de tónica cria mesmo, no caso do segundo e quarto concertos, um grande arco sobre os três andamentos que quase impõe uma execução sem quebras, qual forma ternária condensada. No caso de “Concerto nº3” é antes o andamento lento central que tem igualmente um carácter suspensivo no seu final, preconizando uma típica situação de *attaca* para o final. Apenas o “1º Concerto” escapa a esta lógica, estando antes concebido numa transparente forma em três andamentos perfeitamente delimitados, uma prática

¹⁹⁶ Esta é mesmo nota mais aguda jamais escrita por Weber para o clarinete, especificamente na parte final do primeiro andamento (*Allegro*) do seu “Concerto nº2”, o op.74 de 1811.

tipicamente clássica. Deve, portanto, ter-se em conta também estas premissas ao executar as obras concertantes de Canongia, pois de um certo ponto de vista elas prenunciam já formas mais condensadas que virão a ser típicas de um romantismo mais tardio.

3.3. EDIÇÃO CRÍTICA DOS CONCERTOS

3.3.1. Comentário prévio

A prática de editar obras mais ou menos antigas iniciou-se essencialmente com o primeiro fenómeno de revivalismo musical, o conhecido “Bach Revival”, que, como o próprio nome indica, se dedicou à obra de Johann Sebastian Bach. Nos anos seguintes à morte daquele mestre (1750), o seu estilo rigoroso e intensamente contrapontístico foi perdendo adeptos, fundamentalmente em favor de um estilo mais “leve” que dava primazia à melodia com acompanhamento simples e ligeiro, o denominado *style galant*, tipicamente oitocentista¹⁹⁷. Porém, precisamente pelo início do séc. XVIII, iniciou-se uma tendência para reabilitar a música de Bach que iria durar mais de 150 anos, bem até meados do séc. XIX, publicando, paulatinamente, todas as suas obras conhecidas. Este revivalismo, que outrossim ganhou dimensão internacional principalmente a partir da apresentação “moderna” da *Paixão segundo S. Mateus* em 1829 dirigida por Felix Mendelssohn, e que se institucionalizou com a criação do *Bach Gesellschaft* (a Sociedade Bach – 1850, no centenário da morte do compositor), estabeleceu a moderna base para a edição crítica das partituras dos mestres do passado, assim revitalizando constantemente a sua música.

Esta actividade, que acabou mesmo por se tornar uma das mais importantes a nível académico-musical, tem-se desenvolvido exponencialmente em tempos recentes, principalmente à medida que aumenta também o gosto por

¹⁹⁷ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho do próprio Johann Sebastian, foi mesmo um dos maiores expoentes deste estilo pré-classicista, especialmente na versão alemã do *style galant* francês, o denominado *empfindsamkeit* (algo próximo de “sensibilidade”).

interpretações em instrumentos de época. Decerto por estar duplamente ligada aos fenómenos da criação e também da recriação musical (pois por um lado tenta aproximar-se o mais possível daquilo que deverá ter sido o desejo do compositor, ao mesmo tempo que disponibiliza ao executante uma fonte fiel para a sua base interpretativa), tem vindo a ganhar inúmeros adeptos, nomeadamente junto de grandes companhias editoras, como as alemãs Peters e Bärenreiter.

Tomando por base precisamente o excelente trabalho efectuado nos últimos anos por estas (nomeadamente a versão URTEXT das sinfonias de Beethoven da chancela da Bärenreiter sob a direcção do musicólogo e maestro britânico Jonathan Del Mar), apresenta-se agora uma edição crítica dos quatro concertos de José Avelino Canongia para clarinete e orquestra. O propósito passa aqui essencialmente por disponibilizar, para cada um dos quatro concertos, uma partitura da parte solista (clarinete) actualizada e modernizada, conjuntamente com uma redução para piano da parte orquestral, até agora inexistente a não ser no caso do “3º Concerto”¹⁹⁸. Com o intuito principal de contribuir para uma maior difusão destas obras, a edição crítica ora apresentada tenta, tanto quanto possível, manter-se fiel ao que deverá ter sido a vontade original do compositor, usando para tal as primeiras e, ao que se sabe, únicas edições das obras, que são, presumivelmente, a fonte mais próxima da vontade do compositor, até pela inexistência de quaisquer partituras autógrafas.

Não obstante, editar criticamente é também opinar, é dar sugestões, e assim nesta proposta de edição é igualmente tomada em consideração a experiência do próprio editor enquanto instrumentista, aliás também com carreira de solista. Assim, e significativamente ao nível da articulação (incontestavelmente o parâmetro mais confuso daquelas partituras editadas ainda no séc. XIX) foi seguida uma linha de uniformização baseada mais em premissas modernas que propriamente pelo respeito incondicional ao original, que pode, aliás, até nem o ser. Na realidade sabemos apenas que manuscritos não existem, e que estas edições foram publicadas ainda em vida do seu autor, mas não sabemos se especificamente estas cópias, depositadas agora na Biblioteca Nacional, terão sido inspeccionadas e/ou corrigidas pelo próprio Canongia. É verdade que,

¹⁹⁸ Da autoria, conforme já referido, de Francisco Loreto (1998-1999) – cf. “Fontes”, p.12.

nomeadamente no primeiro andamento do “Concerto nº1”, a parte do clarinete-solista contém diversas emendas inscritas à mão sobre o original, mas estas não são de todo identificáveis, e muito menos se podem incontestavelmente relacionar com a mão de Avelino Canongia¹⁹⁹. Assim optou-se antes por harmonizar as articulações em conformidade com preceitos de execução do clarinete mais actuais, pois a articulação é mesmo o parâmetro da interpretação que mais varia entre executantes, sendo também um dos mais pessoais.

Para uma mais documentada edição destas obras concertantes de José Avelino, analisaram-se ainda diversas outras edições de obras semelhantes, que são também da mesma época, nomeadamente os concertos de Weber e Spohr, compositores de cujo estilo Canongia estaria muito perto. Compararam-se, nomeadamente, diversas preferências de diversos editores, particularmente confrontando versões URTEXT com versões críticas, para depreender o real alcance da ingerência dos editores nas sugestões que propõem. Numa serão mais opinativas noutras menos, mas, qualquer venha a ser o grau de ingerência nos concertos de Canongia que vamos agora a editar, assume-se claramente o ónus de que, sejam quais forem as nossas escolhas finais, estas jamais serão definitivas, estando sempre em aberto a possibilidade do intérprete, que é o tradutor final do texto, decidir as suas próprias preferências.

3.3.2. Fontes

Para a fixação definitiva do texto musical agora proposto utilizou-se, principalmente (e aliás quase exclusivamente), os exemplares das edições originais de Paris²⁰⁰ depositadas na Biblioteca Nacional em Lisboa, todas

¹⁹⁹ Também no “Concerto nº2” aparecem pequenas inscrições à mão, mas são apenas, ao que parece, sinais indicativos tais como cruzeiros e outros símbolos. Aparecem ainda diversas indicações de número de compasso ao longo de todos os andamentos.

²⁰⁰ Curiosamente Weston (in *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p.66) afirma: «in his early years he [Canongia] had the patronage of Count Farrobo, at whose expense his compositions were engraved in Paris and London». Os exemplares existentes na Biblioteca Nacional são efectivamente de Paris, mas não foi de todo possível certificar esta referência a Londres como local de edição de obras de Canongia também.

publicadas ainda em vida do seu autor²⁰¹. Na realidade o que efectivamente existe são os exemplares das chamadas “partes cavas”, ou seja as partes instrumentais individuais dos diversos elementos da orquestra, e ainda a parte do clarinete-solista. Não existe qualquer partitura geral, nem mesmo algum tipo de partitura condensada, também por vezes utilizada, assim como não existe nenhuma redução para piano da parte orquestral²⁰². Esta é aparentemente a maior limitação a um mais alargado conhecimento dos concertos de Canongia por parte dos clarinetistas actuais, pois se por um lado a fortuna de terem sobrevivido todas as partes de todos os concertos permite ainda a sua execução pública, a um nível mais académico, por exemplo, a sua apresentação é ainda impossível ou pelo menos muito improvável, pela razão prática de não se poderem precisamente tocar com acompanhamento de piano.

Ao que tudo indica estas edições dos concertos existentes na Biblioteca Nacional não serão portanto anteriores a meados da década de 1820, e os editores são, respectivamente, PACINI para os dois primeiros concertos e SCHONENBERGER para os terceiro e quarto concertos. Não é evidente a razão da mudança de editor²⁰³, uma vez que PACINI continuou o seu negócio em Paris pelo menos até 1846²⁰⁴, porém uma análise mais cuidadosa ao próprio aspecto gráfico pode dar-nos uma pista, pois na verdade as edições SCHONENBERGER são efectivamente mais nítidas devido essencialmente a uma apresentação mais cuidada.

Para além dos exemplares das edições originais guardados na Biblioteca Nacional, que, por não subsistirem quaisquer manuscritos autógrafos dos concertos, se converteram circunstancialmente em fontes primárias, todos os outros documentos musicais existentes derivam, nalguma medida, daqueles, pelo menos aparentemente. Nem sempre foi possível apurar a proveniência destas outras partituras, neste caso sim quase todas manuscritas, mas perante a

²⁰¹ cf. “As obras: Catálogo”, p.12.

²⁰² A única redução para piano actualmente existente é a efectuada por Francisco Loreto já em 1998-1999 – vide mais adiante neste capítulo, fontes secundárias.

²⁰³ Ao contrário da anterior mudança de Pleyel (*Introduction et Thème Varié*) para Pacini (primeiros dois concertos), uma vez aquele primeiro havia falecido em 1831, logo após a publicação das referidas variações.

²⁰⁴ Apesar de Hopkinson referir que após esta data um outro Pacini (ou Pacçini) se encontrava ainda no activo (in *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950*, p.96), porém a mesma autora refere que não conseguiu apurar se se tratava efectivamente do mesmo editor ou na realidade duas firmas distintas.

escassez de fontes a sua simples existência confere-lhes pelo menos a importância de serem aturadamente analisadas, por pouco que possam acrescentar ao trabalho final. Consideram-se portanto todos estes outros documentos musicais fontes secundárias, e incluem nomeadamente: uma redução para piano do “3º Concerto”, editada e realizada pelo também clarinetista e compositor madeirense Francisco Loreto em 1998-1999, segundo o próprio com sugestões do maestro Manuel Ivo Cruz²⁰⁵; uma partitura para acompanhamento de banda filarmónica²⁰⁶ do “4º Concerto”, incompleta em muitos momentos, revelando escrita de várias mãos, mas de forma global condizente com o original, da qual não foi, todavia, possível apurar a proveniência; e finalmente ainda uma cópia manuscrita da parte solista (clarinete), também deste “4º Concerto”, proveniente da Biblioteca do Conservatório do Porto, de copista não identificado e que inclui uma *cadenza* no primeiro andamento não condizente com a fonte primária. Tendo sido impossível verificar se esta *cadenza* terá alguma ligação, ainda que remota, a José Avelino Canongia, presume-se que seja única e exclusivamente da responsabilidade do desconhecido copista, ou outro então por ele reproduzida de outra proveniência por nós ignorada. É condizente ainda com a partitura para acompanhamento de banda anteriormente referida, pois na realidade é textualmente reproduzida em ambas.

Finalmente importa referir uma fonte, digamos, colateral, mas nem por isso negligenciável, e que é precisamente a gravação do “3º Concerto” efectuada por António Saiote com a Orquestra Clássica do Porto e dirigida por Manuel Ivo Cruz. Não sendo uma “fonte” no sentido tradicional do termo, permite pelo menos confrontar (auditivamente) a obra com a situação real da execução, e assim descortinar como os virtuosos da actualidade interpretam (musical e mesmo documentalmente) a música de Canongia. Nesta podem analisar-se essencialmente questões de articulação e fraseado, ou ainda outras opções interpretativas como escolha de tempos e *cadenzas*, neste caso da autoria do

²⁰⁵ Esta edição, em tudo o resto conforme ao original, omite curiosamente alguns compassos da introdução orquestral do primeiro andamento (*Allegro maestoso*) em dois pontos distintos, encurtando-a em cerca de cinco compassos, que compensa repetindo dois da secção cadencial. Segundo Francisco Loreto foram estas as sugestões do maestro Ivo Cruz supostamente a bem de uma certa clareza do discurso musical.

²⁰⁶ Poderá haver aqui, quiçá, alguma ligação com o passado de maestro de banda militar de Canongia? Não foi possível confirmar esta informação, mas fica de qualquer forma anotada a coincidência.

próprio intérprete, António Saiote. Mas sem dúvida a principal vantagem desta “fonte” é permitir-nos efectivamente ouvir a música de Avelino Canongia, uma vez que execuções ao vivo são raras, senão mesmo inexistentes.

3.3.3. Opções editoriais

Analizando várias publicações recentes, nomeadamente de música oitocentista, foi então possível chegar a um pressuposto conceptual de modernização de edições passadas, que, salvaguardadas as devidas especificidades para cada autor e até para cada partitura, vai servir-nos de estrutura base na presente proposta de edição. Ao disponibilizar edições modernas dos quatro concertos de Avelino Canongia espera-se contribuir activamente para uma melhor divulgação da obra deste clarinetista-compositor.

São as seguintes as opções editoriais gerais, e comuns a todos os concertos:

- a utilização de acidentes ocasionais segue, nestas edições oitocentistas, a antiga prática de notar-se apenas uma vez no compasso, sendo válido para todas as notas idênticas e em todas as oitavas. Em conformidade com o uso actual as alterações ocorrentes serão, nesta nova edição, válidas, dentro de cada compasso, apenas para a mesma nota e na mesma oitava, repetindo-se, sempre que necessário, nas outras oitavas (as situações mais paradigmáticas desta confusa prática são, nomeadamente, os harpejos).
- tal como Jonathan del Mar nota em relação a Beethoven (referindo aliás que o mesmo se passa com as obras de Schubert), a distinção entre acentos e diminuendos é, nestas antigas edições do séc. XIX, virtualmente impossível. Assim, e seguindo o que tem sido prática corrente em edições modernas das obras dos mestres alemães principalmente, assume-se aqui também como acentos todas estas situações, discutindo-se mais adiante pormenorizadamente apenas os casos em que se decidiu diferentemente.
- todas as *appoggiaturas* foram corrigidas por *acciaccaturas*, em conformidade com a maioria das situações verificadas em todos os concertos, e mesmo tendo em conta as práticas de notação e execução mais actuais. Na realidade, mesmo quando aparecem *appoggiaturas*, a intenção musical parece ser um breve e rápido ornamento, mais condizente com *acciaccaturas*, pelo que foi essa a opção, no sentido de harmonizar a notação em todos os concertos.

- foi igualmente modernizado o aspecto gráfico, nomeadamente no que concerne a certas indicações técnicas e de expressão (por ex. *cresc.*, *dim.*, *ritard.*, *ad lib.*, etc.), que na edição original aparecem quase invariavelmente seguidas de dois pontos [:] e em alguns casos com letra maiúscula (*Cresc.*, *Dim.*, *Ritad.*, *ad lib.*, *dol.*). Foi igualmente modernizada a notação das indicações dinâmicas (*mf* e *mezF*, *F*, *FF*, e *sF* foram corrigidas para *mf*, *f*, *ff*, e *sf* como é prática actual), e indicações de tempo como **Tempo 1º** foram substituídas pela mais actual versão **Tempo I**. Outras indicações curiosas como *pizzi.* e *dimi.* foram igualmente actualizadas (para *pizz.* e *dim.*), ainda que estas não sejam consistentemente usadas ao longo dos quatro concertos.
- tal como era usual, por exemplo, em Beethoven (cf. Jonathan del Mar, edições URTEXT de todas as Sinfonias), também nestes concertos se omitem sistematicamente ligaduras entre appoggiaturas/acciaccaturas e notas principais, apesar de a prática oitocentista ter sido precisamente de assumi-las como elemento normal do discurso musical. Curiosas excepções nestes concertos são todavia os cc. 64/70 em **I** do Concerto nº2, em que se encontram notadas sem qualquer margem para dúvida ligaduras entre estes dois tipos de notas. No sentido de tornar esta edição integral dos quatro concertos o mais coerente possível, optou-se, em conformidade com a maioria das situações, por omitir sempre tais ligaduras entre notas ornamentais e principais, devendo no entanto o intérprete assumi-las na execução, tal como era uso no séc. XIX.
- as indicações **Solo** e **Tutti** são utilizadas de forma algo inconsistente ao longo dos quatro concertos: por exemplo no 1º e 3º Concertos aparecem sempre nas partes de cordas, embora faltem na quase totalidade das partes de sopros e tímpanos, no 2º Concerto nenhuma indicação aparece, e no Concerto nº 4 aparecem apenas, algo curiosamente, as indicações **Solo** (uma vez mais exclusivamente nas partes de cordas), exclusivamente em **I** (*Allegro agitato*). Não sendo uma informação vital para a fixação do texto musical, optou-se, no entanto, por incluir nesta edição ambas as indicações e em todos os concertos.
- acrescentaram-se também marcas de ensaio, que, apesar de não originais, são de grande utilidade. Utilizou-se o método de letras para melhor as distinguir dos números de compassos, também indicados.

ARTICULAÇÃO:

- O principal problema de articulação nos concertos de Canongia é o uso francamente inconsistente dos símbolos para *staccato* (indicado por um ponto) e para *staccatissimo* (indicado por uma cunha). Na presente edição optou-se por introduzir uma norma clara para o uso, especificamente, do *staccatissimo*, tendo em conta que este pressupõe uma articulação mais incisiva e marcada. Assim, utilizar-se-á apenas em colcheias (em valores mais curtos a opção será pelo ponto indicativo de *staccato*, em valores mais longos pelo mais óbvio acento) e somente em andamentos rápidos, uma vez que nenhum dos

andamentos lentos tem carácter especialmente dramático. Um exemplo claro da sua utilização acontece nas primeiras notas do início de **III** no Concerto nº4.

- uma outra prática recorrente é de omitir as ligaduras de prolongação quando estas coincidem com, ou estão incluídas em ligaduras de expressão, sendo o único caso da sua utilização simultânea no c. 21 em **II** do Concerto nº1. Sendo portanto a grande maioria das situações omissa em termos de ligaduras de prolongação, considera-se como regra geral precisamente a sua assumpção tácita, sendo na secção seguinte (“Correcções e anotações aos concertos”) discutidos em pormenor apenas os casos em que tal não se verifica.

3.4. ALGUMAS ANOTAÇÕES AOS CONCERTOS

Segue-se uma discussão mais pormenorizada de cada um dos quatro concertos, com apresentação de notas analíticas, e ainda a enumeração das principais correcções efectuadas no decurso da edição agora proposta para estas obras, de que consta, nomeadamente, uma parte solista e uma parte de redução para piano do acompanhamento. De notar que a forma dos andamentos varia bastante, apesar de haver alguma preponderância das formas binárias (simples ou compostas). São também frequentes as *cadenzas* (o “Concerto nº2” tem-nas inclusive em todos os andamentos), expressamente escritas ou não (como no caso dos Concertos nº1 e nº3, ambos em **I**).

As influências da ópera italiana e do virtuosismo de Paganini, por um lado, e do formalismo dos alemães (Weber e Spohr, nomeadamente), por outro, caracterizam a linguagem e estética de todas as obras de Canongia, em particular estes concertos. Porém é precisamente a novidade de adaptar esse virtuosismo ao clarinete (e aqui aproxima-se mais de Spohr), que torna estas obras importantes.

3.4.1. “Premier Concerto pour la Clarinette avec Orchestre ou Quatuor seulement”

Duração aproximada: 26 min. [13+5+8].

Orquestra: 1 fl./2 ob./1 fag./2 trpa./1 trbn./cordas

O primeiro concerto de Canongia é sem dúvida o mais remanescente de Weber, principalmente pela escolha da tonalidade em modo menor (sol menor no caso do português, por comparação com fá menor do “1º Concerto *op.73*” do alemão²⁰⁷), e ainda pela opção por escrever um rondo *alla pollaca* para terceiro andamento (idêntico precisamente também ao último andamento do “2º Concerto *op.74*” de Weber).

Mas é igualmente este o mais tradicional dos quatro concertos de José Avelino, quer na sua estrutura exterior, em três andamentos perfeitamente delimitados, quer mesmo na sua organização interna. Assim temos um primeiro andamento (*Allegro maestoso*) na habitual forma allegro-sonata, aliás com uma extensa secção de desenvolvimento (entre c.174 com anacruse do solista, até c.256 igualmente com anacruse do clarinete, portanto com uma duração perto da centena de compassos²⁰⁸), seguindo a exposição e reexposição os cânones usuais desta forma. Aliás, apesar de seguir escrupulosamente o bitematismo característico da forma sonata, nomeadamente com uma primeira secção temática no tom principal (sol menor) e a seguinte no seu relativo (Si♭ Maior), o primeiro tema enunciado logo de início pela orquestra (ou piano) não será jamais retomado pelo solo, estando a este reservado material temático diverso, ainda que vagamente derivado do da orquestra (início do primeiro tema do clarinete com impulso em anacruse [cc.68/69], tal como no tema inicial da orquestra [c.1]²⁰⁹). A introdução da orquestra, apesar destas pequenas diferenças

²⁰⁷ Obra, como já se referiu, datada de 1811, sendo o Concerto nº1 de Canongia antes dos anos à volta de 1820 (cf. capítulo 2.1. [Catálogo], p.12).

²⁰⁸ Como se verá no decorrer da análise dos outros concertos, um desenvolvimento deste calibre não se repetirá.

²⁰⁹ Curiosamente este tema está mesmo estritamente reservado à orquestra, uma vez que reaparecerá outra vez apenas no final da exposição (c.148 e ss.), com funções de codetta, precisamente na altura em que o

registadas, enuncia desde logo claramente os dois grupos temáticos, e nos dois pólos tonais fundamentais do andamento (sol menor/Si^b Maior), depois retomados pelo solista. O desenvolvimento propriamente dito é algo ambíguo, pois ainda que efectivamente desenvolva material temático previamente apresentado (como por exemplo entre cc.209 e 224, em que trabalha o segundo tema, com os seus ritmos pontuados), por outro lado aproveita esta secção para apresentar novo material temático, como na secção entre cc.186 e 192, em que inicia a apresentação de um tema claramente novo (baseado deste vez num ritmo de tercinas), que todavia não será plenamente concluído, truncando o seu final para seguir numa nova sub-secção de desenvolvimento. Tal como era também usual no período clássico, a *cadenza* não aparece escrita pelo autor, ao contrário do que acontecerá nos concertos seguintes, apresentando-se aqui antes um ponto cadencial para improvisação pelo solista, que todavia acontece apenas já no final do andamento, incluído na secção de coda (cc. 342-343).

O segundo andamento (*Adagio*) não apresenta dois temas claramente distintos, enunciando antes pequenas variações motivicas derivadas da melodia inicial, que vão evoluindo entre o tom principal (Mi^b Maior) e o tom da dominante (Si^b Maior), antes de uma breve secção central de desenvolvimento com função essencialmente de ponte para a reexposição temática. Esta é, pois, uma límpida forma ternária ABA.

Já o terceiro andamento é um rondó, indicado aliás pelo seu epíteto (*Rondo: Tempo di polacca*), e lembra, nalguns momentos, a escrita de Paganini no seu “Concerto em Mi menor” para violino (chamado nº6, cerca de 1815), nomeadamente na opção por apresentar o refrão, num dado momento, no modo maior, qual alusão “picarda”, sendo o tom principal do andamento do modo menor. Apresentando grandes semelhanças à forma compósita rondó-sonata, não deixa de ser algo irregular, ao mesclar secção de desenvolvimento (correspondente à copla C) com a reexposição do material temático secundário (secção B, correspondente à copla opositora ao refrão [A, material temático principal]). A forma rondó-sonata tradicional segue uma estrutura clara

solista terminou já a apresentação de todo o seu material temático e retornará apenas para a secção de desenvolvimento.

esquemalizável do seguinte modo, ABACABA, e em que as secções A (refrão) e B (copla) são perfeitamente delimitadas, ao passo que C corresponde a uma nova copla opositora ao refrão, mas que na realidade não apresenta novo material temático, antes desenvolve motivos de A e B. Este último andamento do “Primeiro Concerto” de Canongia, por seu lado, antecipa a reexposição de B apresentando-a precisamente antes do desenvolvimento [C], ainda que não enunciando imediatamente todos os elementos temáticos de B (cc.125-137). Então intersecta-lhe uma secção de desenvolvimento (correspondente a C, cc.138-162, que inclui a citação do refrão [A] alterada para o modo maior e reminiscente de Paganini [cc.148 com anacruse a 162]) para logo de seguida concluir a recapitulação dos restantes elementos de B (cc.163-214).

Este “Concerto nº1” de José Avelino é sem dúvida de influência mais alemã que italiana, como verificaremos será o caso dos concertos posteriores. Mormente a nível melódico não existe ainda aquela excessiva preocupação com o *cantabile* que caracterizará principalmente os concertos intermédios²¹⁰, verificando-se mesmo alguma rigidez nos contornos melódicos das frases, nomeadamente no que se refere ao primeiro andamento (*Allegro maestoso*). Porém essa austeridade mais tipicamente germânica redundou igualmente, nesta obra, no concerto de Canongia mais equilibrado em termos formais, sendo também uma obra muito próxima da estética clássica e das suas simetrias organizacionais.

Principais correcções:

²¹⁰ Como veremos mais adiante, apesar das diferenças, também o “4º Concerto” se aproximará mais da estética alemã (vide p.12).

I – *Allegro maestoso*

68 – clar.: intervenção inicial sem indicação dinâmica, tendo-se considerado **p** por concordância com acompanhamento, e comparando com reexposição (c.255) onde, apesar de faltar igualmente indicação dinâmica na parte solista, o acompanhamento vem de uma secção precisamente em **p**, preparando a entrada do clarinete, pelo que não parece musicalmente justificável que o solista fizesse a sua entrada noutra dinâmica que não essa;

84 – clar.: acrescentou-se # ao *gruppetto*, que, apesar de não constar na edição original (nem sequer na reexposição, cf. c.271), faz parte da tradição, principalmente estando o discurso musical desenvolvido no modo menor (o # refere-se à alteração do 7º grau própria deste modo);

94-95 – clar.: acrescentou-se um regulador dinâmico (*cresc.* – *dim.*) para melhor justificar a opção por acento no 4º tempo;

99 – clar.: adicionou-se um acento no 3º tempo (fá#) por comparação com c.286, e até para coincidir com acompanhamento e melhor justificar o fraseado musical.

106 – clar.: 1ª nota (sol) corrigida como semicolcheia. No original aparece como colcheia, mas óbvio erro, cf. todas as situações idênticas, nomeadamente cc.30 [pno.], 209 e 293 [clar.];

133 – clar.: compasso muito confuso, com diversas inscrições à mão adicionadas por cima da impressão original. Nesta edição tenta-se recuperar o que poderá ter sido o texto original,

disponibilizando-se igualmente, (como versão *ossia*, em pauta superior) a versão adaptada pelo desconhecido autor;

143-144 – clar.: nova situação bastante confusa com diversas correcções inscritas por cima do original. Uma vez mais recupera-se o que parece ter sido a versão primária, disponibilizando, para comparação a versão manuscrita;

186 – pno.: muito ambígua indicação **mf** (sem razão musical aparente) simplesmente retirado;

191 – clar.: adicionou-se um *dim.* [3º/4º tempos], para melhor preparar o **pp** seguinte. pno.: além do acento na primeira nota, adicionou-se igualmente um *dim.* pela movimentação da voz superior;

211 – clar.: # no fá omissso no original, sendo obviamente um erro;

229 – clar.: grande ambiguidade em relação a ligaduras expressão *versus* prolongação. Optou-se aqui por considerar todas de expressão;

231 – [3º/4º tempos] clar.: para além dos acentos adicionou-se *diminuendi* em cada grupo de 4 notas;

233-234 – clar.: situação muito complicada pela profusão de indicações manuscritas sobrepostas ao original impresso. Reproduz-se como texto principal o que parece ter sido a versão primária, disponibilizando também a versão manuscrita para comparação;

246 – [2º tempo] clar.: na fonte primária fá# explicitamente, mas quase certamente erro por fá#, até pela escrita cromática;

255 – clar.: falta dinâmica, tendo-se optado por **p**, cf. c.68;

271 – clar.: cf. c.84;

281-282 – clar.: acrescentou-se regulador dinâmico (cf. cc.94-95);

310 – [3º tempo] clar.: ré#? Tudo leva a crer que sim, apesar de bastante rasurada a página neste local. Também várias inscrições a lápis quase irreconhecíveis;

311 – [4º tempo] clar.: dó#? Tudo leva a crer que sim, cf. c.310. Também várias inscrições a lápis quase irreconhecíveis;

314/315 – cf. cc. 310/311;

317 – clar.: acrescentou-se indicação *cresc.* para corresponder acompanhamento, e mesmo por ser justificável a nível da condução melódica;

320 – cf. c.133;

321-322 – clar.: novamente situação muito confusa com diversas inscrições a lápis sobrepostas na impressão original. Também aqui se recupera o que será a versão primária, disponibilizando também, para comparação, as correcções de autor desconhecido;

330 [4º tempo]-331 [1º tempo] – clar.: últimas três notas de 330 completamente rasuradas, e, estranhamente, sem correcção. Corrigiu-se em conformidade com cc.143-144.

335 – clar.: acrescentou-se indicação **ff** para corresponder ao acompanhamento, e mesmo como culminar longa secção de *cresc.* iniciada no c.317;

341 – pno.: apesar de na edição original não aparecer nenhuma outra indicação dinâmica após o **p** de c.338, uma análise cuidadosa do fraseado musical, com a sua progressão para o acorde cadencial $\frac{6}{4}$ [c.342] levou-nos a decidir por acrescentar aqui um *cresc.*

conduzindo precisamente ao momento para improvisação de *cadenza*, em que se acrescentou igualmente uma indicação dinâmica **f** (vide também c.342);

342 – pno.: acrescentou-se indicação **f** para justificar *cresc.* de c.341 (cf. também este compasso);

clar.: acrescentou-se **f** para corresponder acompanhamento (vide acima);

343 – pno.: acrescentou-se também aqui uma indicação **f sempre** para condizer opção de compasso anterior, e mesmo porque, apesar de não existir na edição original nenhuma indicação dinâmica para a última intervenção da orquestra, parece pouco provável que esta fosse pretendida em **p**, que havia sido a última dinâmica notada.

II – Adagio

4 – clar.: tal como no primeiro andamento, também aqui não está indicada qualquer dinâmica, aparte uma vaga menção de *dolce*. Optou-se tal como anteriormente por **p** por concordância com acompanhamento, e mesmo pela ambiência geral da música;

6 – clar.: adicionou-se uma *acciacatura* antes do trilo [notada entre parênteses recto] para embelezamento da linha melódica, assim evitando a repetição de uma mesma nota. Também pela análise da própria linha melódica do clarinete, com as suas diversas outras *acciacaturas*, se conclui não ser despropositada ingerência na inventividade do compositor;

8 – clar.: adicionou-se uma *acciacatura* antes do trilo (cf. c.6);
pno.: acrescentou-se *dim.* [$3^{\circ}/4^{\circ}$ tempos] para melhor preparar próximo **pp**;

9-16 – pno. (m. e.): apesar de na versão orquestral os baixos (violoncelos e contrabaixos) não tocarem colcheias (como todas as outras cordas no acompanhamento), esta diferença poderá ser um erro, e aqui optou-se então por fazer coincidir a linha do baixo com a restante harmonia;

15 – clar.: acrescentou-se a indicação *cresc.* para corresponder acompanhamento;

17 – clar.: [3° tempo] acrescentou-se indicação $\frac{3}{4}$ para nota *si* do *gruppato*, por parecer essa a opção mais lógica em termos melódicos;

22 – pno.: acrescentou-se *dim.* [$3^{\circ}/4^{\circ}$ tempos], cf. c.8;

41 – pno.: acrescentou-se *cresc.* para corresponder parte solista;

44 – *fermata* no solista (clarinete) não coincidente, em termos de notação rítmica, com acompanhamento (piano), provavelmente por ser este um possível local de improvisação de *cadenza*. Acrescentou-se igualmente indicação **f**;
clar.: [4° tempo] sem indicação dinâmica, cf. c.4;

46/48 – clar.: adicionou-se *acciacaturas* (cf. cc.6/8);

48 – pno.: adicionou-se *dim.* [$3^{\circ}/4^{\circ}$ tempos] (cf. c.8);

49-52 – linha do baixo originalmente não dobrada em colcheias (cf. cc.9-16);

68 – clar.: acrescentou-se $\frac{3}{4}$ ao *gruppato*, que, apesar de não aparecer no original, parece opção mais lógica musicalmente.

III – Rondo: Tempo di polacca

1 (com anacruse) – clar.: uma vez mais não está indicada

qualquer dinâmica, tendo-se optado pelo **p** em concordância

com acompanhamento (cf. também c.106 com anacruse, em

que a indicação **p** vem já de trás);

21 – pno.: adicionou-se indicação *cresc.* para corresponder solista;

42 – clar./pno.: adicionou-se dinâmica **pp** para corresponder c.131;

142 – clar.: acrescentou-se **f** no final da frase para corresponder acompanhamento;

147 – pno.: acrescentou-se *dim.* para melhor preparar **p** seguinte.

clar.: acrescentou-se **p** para corresponder várias frases semelhantes (cf. nomeadamente c.1 com anacruse, 106 com anacruse, etc.)

163 - acrescentou-se **f** no final da frase (cf. c.142);

171 - acrescentou-se **f** no final da frase (cf. c.142/171);
260 – situação muito confusa com página completamente

rasurada na fonte primária. Apresenta-se a reconstituição do possível original, disponibilizando a versão manuscrita para comparação;

266 – [3º tempo] falta i no dó, mas certamente erro pois a música segue sempre na tonalidade de lá menor para o clarinete.

3.4.2. “Deuxième Concerto pour la Clarinette avec Orchestre”

Duração aproximada: 19 min. [8+4+7].

Orquestra: 2 fl./2 ob./2 cl./2 fag./2 trpa./2 trpt./1 trbn. bass/timp./cordas

Inicia-se precisamente neste segundo concerto a assimilação da cultura operática, essencialmente italiana, facto a que não é com certeza alheia a ocupação de José Avelino como solista da orquestra de ópera do S. Carlos. O primeiro andamento (*Allegro maestoso*), significativamente, assemelha-se muito a uma *cavatina*, pois à parte a introdução da orquestra (que anuncia alguns dos temas mais tarde desenvolvidos pelo solista²¹¹) não existe qualquer reexposição do material temático, tal como acontece nas cavatinas vocais operáticas. Aliás a entrada do clarinete, quase um recitativo acompanhado (cc.61 [com anacruse] a 64), enuncia desde logo uma atitude *alla bravura* bem ao estilo da ópera italiana. Mesmo o segundo grupo de temas (ou material temático secundário) é antecipado por uma breve *cadenza* [c.120], que lembra, mais uma vez, as grandes árias dos mestres italianos, com os seus momentos especificamente reservados à demonstração de virtuosismo. Este primeiro andamento é relativamente conciso, e cerca de um terço da sua duração é ocupada com o *tutti* introdutório (60 de 186

²¹¹ Na verdade apenas o segundo tema, que aparece sempre na tonalidade de Fá Maior [c.31 com anacruse no piano, c.121 com anacruse no clarinete], é comum aos dois intervenientes, sendo todo o resto do material temático apenas afecto a um deles.

compassos), bem como os vinte e tais últimos compassos (cc.164-186), ficando outrossim reservado ao solista toda a secção intermédia²¹². Como já se referiu não existe aqui qualquer recapitulação do material temático, sendo então basicamente uma forma binária com uma introdução (orquestral) e uma coda (igualmente orquestral). Toda a grande secção intermédia (cc.61 [com anacruse] a 164) está reservada essencialmente ao solista, que enuncia e desenvolve uma série de motivos temáticos dos quais apenas a secção na tonalidade da dominante, Fá Maior (cc.121 [com anacruse] a 164), é recuperada da introdução orquestral. Aliás este é mesmo um facto curioso e que mais ainda reitera a originalidade formal deste andamento, pois toda esta segunda secção temática se desenvolve à volta desse mesmo tom da dominante, concluindo precisamente em Fá Maior, portanto não retornando ao tom principal de Si[♭] Maior, o que é caso extremamente inusual nesta estética clássico-romântica. A coda final, por sua vez, progride harmonicamente até à dominante do tom relativo menor da tonalidade da dominante, que, passe a confusão do palavreado, é uma relação relativamente próxima. Assim, partindo de Fá Maior, a música evolui até repousar em Lá Maior, que é precisamente a dominante de ré menor, tom relativo da dominante (Fá Maior) do tom principal da obra, Si[♭] Maior. Ré menor será, por seu lado, precisamente o tom do andamento seguinte, o lento central.

O *Andantino sostenuto*, retoma basicamente a forma binária simples do andamento anterior (portanto sem desenvolvimento), mas é, porém, monotemático, não existindo real contraste entre material temático principal e secundário, antes uma variação constante dos mesmos motivos melódicos (tal havia já acontecido em II do “1º Concerto”²¹³). No essencial o tema enunciado logo de entrada pelo solista é apresentado duas vezes, da primeira (cc.1-22) progredindo até ao tom da dominante (Dó Maior) do tom relativo (Fá Maior), e da segunda (cc.25-46), partindo igualmente do tom principal (ré menor), progride até ao tom homónimo (Ré Maior), seguindo-se uma breve coda que mais não serve do que para modular para o tom da dominante (Fá de sétima) de Si[♭] Maior, que é o tom principal da obra e é também o tom do terceiro, e último, andamento.

²¹² Salvo brevíssimos apontamentos orquestrais, nomeadamente, cc.86 a 92 e 114 a 115.

²¹³ vide p.12.

No derradeiro *Allegro vivace* amplia-se a forma dos seus precedentes, transformando-o agora num claro esquema bi-temático (tipo allegro-sonata, mas sem desenvolvimento). As duas secções temáticas são aqui bem distintas (cc.1-60, e 60-150), sendo que para introduzir a recapitulação dos temas se usa o artifício de intercalar uma *cadenza* entre exposição e reexposição. Recuperam-se alguns motivos do *Allegro maestoso* inicial (nomeadamente cc.130-135 – cf. com cc.113-115 de I), sendo que, aliás, toda a parte final da reexposição aqui em III (cc.264-320) é recuperada, com algumas poucas alterações, de I (cc.135-164). A coda, relativamente extensa (cc.320-368), constrói-se essencialmente à volta da harmonia de Si^b Maior, e do ritmo de semicolcheias, utilizando alguns curtos motivos do segundo grupo de temas. Este é também o ponto onde, apesar de o solista estar a tocar, Canongia dá alguma importância à orquestra, criando uma teia de solos no oboé e flauta, ao passo que o clarinete (solista) assume, momentaneamente, um papel acompanhador.

Finalmente referência apenas a um facto curioso quanto à orquestração do ensemble acompanhador, tanto neste concerto como nos próximos, e que é o de incluir clarinetes *di ripieno*, digamos. Não era prática usual utilizar instrumentos idênticos ao solista na orquestra que acompanhava no séc. XIX, muito pelo contrário, até para realçar o timbre do solista. Porém, opta Canongia por incluí-los precisamente nestas três últimas obras concertantes, não sabemos se por motivos meramente circunstanciais se outros quaisquer.

Principais correcções:

I – *Allegro maestoso*

23 – pno.: acrescentou-se *dim.* para melhor preparar **p** seguinte,

59 – pno.: acrescentou-se dinâmica **pp** para melhor justificar grande *dim.* desde c.56. clar.: intervenção inicial, como em todos os inícios de andamentos do Concerto nº1, sem indicação dinâmica, tendo-

se considerado, neste caso, **f** como a opção mais plausível pelo carácter quase anunciatório do discurso musical;
64 – clar.: apesar de este ser o único concerto em que se verificam ligaduras entre notas ornamentais e principais, optou-se por omiti-las também neste caso a bem da coerência da edição;

70– clar.: ligaduras entre notas ornamentais e principais, cf. c.64;

94 – pno.: acrescentou-se *dim.* para melhor preparar **p** que se segue;

98 - pno.: acrescentou-se *dim.* [3º/4º tempos] para melhor preparar **pp** que se segue;

130-136 – clar./pno.: adicionaram-se dinâmicas em efeito eco (**p** – **pp**);

140 - clar./pno.: adicionou-se *cresc.* como consequência do **pp** precedente;

186 [fim] – acrescentou-se indicação *attacca* simplesmente para reforçar discurso musical – cf. c.64 de II, “Concerto nº3”,

para explicação mais pormenorizada.

II – *Andantino sostenuto*

1 e seguintes – pno.: neste ponto optou-se por *dim.* ao invés de acentos pelas especificidades do discurso musical ;

2 – clar.: igualmente aqui se optou por *dim.* ao invés de

acento pela análise do discurso musical;

47 – clar.: acrescentou-se indicação *cresc.* para corresponder acompanhamento.

52 [fim] – clar./pno.: acrescentou-se indicação *attacca* para reforçar discurso musical – cf. c.64 de II, “Concerto nº3”, para explicação mais pormenorizada.

III – *Allegro vivace*

16-18 – clar.: articulação em curioso paralelo com Concerto nº1, I, cc.4-6;

40 – clar./pno.: adicionou-se indicação dinâmica **f**; omissa no original, mas aparentemente óbvia pela análise do discurso musical;

44 – pno. [m. e.]: acrescentou-se *dim.* [1º tempo] para melhor preparar **p** que se segue;

80 – pno.: acrescentou-se *dim.* para melhor preparar **pp** que se segue;

88 - pno. [m. d.]: acrescentou-se *dim.* [1º tempo] para melhor preparar **p** que se segue.
clar.: acrescentou-se dinâmica **p** para corresponder acompanhamento;

94 - pno. [m. d.]: acrescentou-se *dim.* (2º tempo) para melhor preparar **pp** que se segue;

100 - pno. [m. d.]: acrescentou-se *dim.* (1º tempo) para melhor preparar **p** que se segue;

118 – clar.: *dim.*? provavelmente erro, pelo que foi aqui omitido;

126 – clar.: acrescentou-se *cresc.* para corresponder acompanhamento;

128 – clar.: acrescentou-se **f** para corresponder acompanhamento;

151-152 – clar./pno.: curiosamente a fonte primária nota uma suspensão para cada compasso, mas optou-se aqui por considerá-la apenas no c.152;

192 – clar./pno.: acrescentou-se **f** por correspondência com c.40;

196 – cf. c.44;

293 – clar.: [2º tempo] acrescentou-se *dim.* para melhor preparar **pp** que se segue;

315 – clar.: acrescentou-se *cresc.* em concordância com acompanhamento.

320 - clar.: acrescentou-se **f** em concordância com acompanhamento.

345 – pno.: acrescentou-se **f** para corresponder solista.

3.4.3. “3.º Concerto pour la Clarinette avec Acc.^t d’Orchestre ou Quatuor”

Duração aproximada: 24 min. [15+4+5].

Orquestra: 2 fl./2 ob./2 cl./2 fag./2 trpa./2 trpt./1 trbn./timp./cordas

O terceiro concerto é um dos mais longos, sendo apenas ultrapassado, em duração, pelo primeiro. É porventura o mais difundido dos quatro, e tem mesmo sido executado com alguma frequência a nível escolar, principalmente após a sua inclusão no programa de um concurso nacional (*vide* “Introdução”, p.8). Foi também, conforme anteriormente referido, gravado por António Saiote e a Orquestra Clássica do Porto, sob a batuta do maestro Manuel Ivo Cruz, num CD que inclui ainda a obra “Interlúdio da Missa de Arruda” da autoria de um outro português oitocentista, Joaquim Casimiro (1808-1862), e o “Concerto em Si^b Maior” do polaco Karol Kurpinski (1785-1857).

Este “3º Concerto” de Canongia é, pode dizer-se, o de estilo mais apelativo, pois é definitivamente o mais inspirado em termos melódicos, e mesmo, a par do primeiro, dos mais equilibrados formalmente. A escolha da luminosa tonalidade de Fá Maior para o clarinete (Mi^b Maior de efeito real), a mesma, nomeadamente, do aclamado “2º concerto *op.74*” de Weber, confere-lhe uma adequação à técnica clarinetística particularmente eficaz, ao que a opção por longas frases melódicas dá agora amplo ensejo a um *cantabile* muito característico da ópera italiana, influência que se sente amiúde por toda a obra. Sem dúvida o estilo rossiniano muito em voga à altura no nosso país foi também fonte de inspiração, e quiçá mesmo terá sido esta uma atitude mais pragmática de Canongia em relação aos seus ouvintes, no sentido de uma aproximação ao gosto dos aristocratas frequentadores do Teatro S Carlos, com certeza os principais destinatários das obras deste período.

Concebido igualmente numa forma externa tripartida, comum a todos os quatro, usa Canongia neste “3º Concerto”, e na linha do que acontecera já nos dois anteriores, uma forma binária para o segundo andamento, mantendo

precisamente também a opção pelo monotematismo, elaborando portanto todo o material melódico basicamente à volta de um único grupo de ideias musicais, em variação contínua. O andamento inicial, por sua vez, volta, ainda que de forma algo *sui generis*, à forma allegro-sonata do primeiro concerto (cf. p.61), porém desenvolvimento e reexposição formam aqui uma amálgama pouco ortodoxa. Na realidade a secção que deveria corresponder ao desenvolvimento (iniciando-se no c.141 com anacruse) apresenta, logo de início, a recapitulação do material temático primário, só que no tom da dominante, Si \flat Maior²¹⁴, seguindo-se-lhe uma espécie de reexposição secundária que apresenta todos os elementos temáticos do segundo grupo de temas sucessivamente, mas em várias tonalidades menores próximas, directas ou indirectas, ao tom principal (sol menor, relativo do tom da dominante, c.157 com anacruse/ dó menor, relativo do tom principal, c.173 com anacruse). Configura-se assim este andamento como uma variante algures entre a forma allegro-sonata tradicional e a forma bitemática sem desenvolvimento.

O terceiro e último andamento é antes uma forma rondó, embora também pouco ortodoxa, pois é simplificada em relação ao habitual. Apresenta apenas uma copla (vulgo secção B) opositora ao refrão (secção A), e a sua forma global poder-se-ia esquematizar do seguinte modo: ABAB'A, sendo que A é o primeiro grupo de temas, na tonalidade principal (Mi \flat Maior), B é o segundo grupo de temas, na tonalidade da dominante (Si \flat Maior), e B' o equivalente ao desenvolvimento, mas que na realidade se converte antes aqui numa reexposição antecipada do segundo grupo de temas, ainda que na tonalidade menor relativa do tom principal (dó menor, c.117), em parte similarmente ao que acontecia no primeiro andamento (cf. acima). Efectivamente este andamento dever-se-ia antes classificar como uma forma rondó-sonata, mas sem desenvolvimento, porém a escassez de material temático se por um lado unifica a forma, por outro limita a génese do rondó, que é precisamente a oposição constante entre secções distintas. Canongia não parecia, na verdade, especialmente dado a longos e/ou complexos desenvolvimentos do material musical, nem sequer à sua variante

²¹⁴ Tradicionalmente o primeiro grupo de temas da forma allegro-sonata (ou material temático primário) apenas é apresentado no tom principal (tónica), admitindo-se apenas como excepções os casos em que este é um tom menor podendo então a recapitulação aparecer no seu relativo maior, ou no tom homónimo maior (por exemplo sol menor/Sol Maior).

romântica mais expansiva de fazer substituir a secção de desenvolvimento pela apresentação de novo material temático²¹⁵, como acontece nalguns concertos de Spohr, nomeadamente. A filiação mais mediterrânica de José Avelino, bem como a sua longa ocupação como solista do Teatro S. Carlos, fazia-o com certeza inclinar-se mais a um lirismo de índole italiana.

A mudança de editor (PACINI nos dois primeiros concertos, SCHONENBERGER para este terceiro e o seguinte, o quarto²¹⁶) revela-nos ainda uma maior clareza na impressão propriamente dita, ao mesmo tempo que parece ter havido um maior cuidado na indicação de dinâmicas e articulações. Continua porém a existir grande incoerência na notação de *staccatos* e *staccatissimos*, bem como das ligaduras de prolongação *versus* ligaduras de expressão.

António Saiote, na sua gravação desta obra anteriormente mencionada, faz uma curiosa opção ao omitir certas passagens do primeiro andamento (*Allegro maestoso*) em que o solo está dobrado por outros instrumentos da orquestra (mormente fagote e flauta), assim deixando antes a estes uns breves momentos de lirismo solista, numa teia orquestral de acompanhamento que é quase sempre excessivamente simples. Especificamente suprime, na parte do solista (clarinete), os compassos 86 a 94, 100 a 103, 170 a 172, 176 a 183, 204 a 212 e 218 a 221.

Principais correcções:

²¹⁵ Como acontece com o primeiro andamento (*Allegro maestoso*) do “Concerto nº1”, cf. p.12.

²¹⁶ cf. “Catálogo”, p.12.

I – Allegro maestoso

10/12 – pno.: apesar de se ter assumido como regra geral para esta edição não notar ligaduras entre notas ornamentais e principais, neste caso optou-se por incluí-las, quer porque elas estão claramente indicadas nas fontes originais, ao contrário da maior parte das outras situações, quer porque a ornamentação neste caso prefigura claramente um faseado em *legato*, nunca em *staccato* (vide igualmente clar. cc.56/58, etc.);

13/15 – pno.: apesar da opção por separar nota longa das notas curtas que se lhe seguem que vai ser a base principal desta nova edição crítica, aqui especificamente, e em todas as situações semelhantes, manter-se-á a ligadura de prolongação, até porque neste caso e idênticos o fraseado é claramente de dois compassos, funcionando as três colcheias como anacruse para o compasso seguinte, que fecha o arco de dois compassos (vide igualmente clar. cc.69/71, etc.). Cf. a seguir, c.27, para opção inversa;

18 – pno.: também aqui se optou por manter a ligadura de prolongação entre segundo e terceiro tempos, pois o fraseado é uma vez mais de dois compassos conduzindo ao c.20, pelo que a ligadura de prolongação cria aqui uma maior tensão no contorno da linha melódica, em sentido precisamente ao c.20 (vide igualmente clar. cc.74, 89, etc.);

27 – pno.: optou-se aqui por separar a primeira nota da segunda, que são repetidas, não considerando portanto uma eventual ligadura de prolongação, possível tendo em consideração a ambiguidade da

ligadura de expressão/prolongação na edição original. Esta é também, nomeadamente, a opção de António Saiote na sua gravação da obra com a Orquestra Clássica do Porto (1997). Em termos de fluência do discurso musical parece ser a decisão mais correcta, uma vez que este segundo tema se caracteriza precisamente pelo articular constante do terceiro tempo do compasso (mesmo quando em *legato* até pelo mudar de nota), pois que contrariar este facto seria pôr em causa a clássica quadratura de fraseado que predomina na obra de Canongia. Assim será notado, doravante, em todas as situações semelhantes deste andamento (vide igualmente clar. cc.85, etc.);

28 – pno.: aqui a ligadura de prolongação justifica-se por si própria, pois a nota longa (mínima ligada à primeira tercina) corresponde ao finalizar da frase anterior, enquanto que as cinco últimas tercinas são claramente anacruse para frase seguinte (vide igualmente clar. cc.86, 100, etc.);

29-30 – pno.: igualmente aqui se optou por separar o primeiro tempo (semínima) do segundo (tercina), no sentido de acordar o fraseado de tema e acompanhamento, este último com uma articulação à semínima; Doravante todas as situações semelhantes serão tratadas identicamente (vide igualmente clar. cc.87/88, etc.);

55 – clar.: apesar de assim claramente notadas na fonte original, transformaram-se aqui as *appoggiaturas* em *acciaccaturas*, em conformidade

com as práticas de execução actuais;

59 – clar./pno.: aqui se manifesta um claro caso de ambiguidade de acento *versus* diminuendo. Na presente versão optou-se, em concordância com o contorno específico da escrita de cada instrumento neste momento, por diminuir e acento para o clar. (2º tempo e seguintes), mas apenas acento para o pno. (3º tempo);

66/68 – clar.: cf. cc.10/12, pno.;

69/71 – clar.: cf. 13/15, pno.;

73/74 – pno.: optou-se aqui por notar acentos e diminuendos, para melhor faseado no acompanhamento;

74 – clar.: cf. c.18, pno.;

76/77 – pno.: [3º/4º tempos] além de acento (3º tempo) acrescentou-se também *dim.* para melhor fraseado da m.d.;

85 – clar.: cf. c.27, pno.;

86 – clar.: cf. c.28, pno.;

87/88 – clar.: cf. cc.29/30, pno.;

89 – clar./pno. [m.e.]: não sendo exactamente o mesmo material melódico que cc.18 e 74, é suficientemente idêntico para se optar pela mesma solução em termos de ligaduras de prolongação/expressão;

93 – clar./pno.: optou-se por considerar aqui uma ligadura de prolongação entre os 2º e 3º tempos, por ser um final de frase, assim criando uma maior tensão na resolução para o *tutti* seguinte;

94 – clar.: acrescentou-se **f** para coincidir acompanhamento;

96 – na gravação NUMÉRICA de António Saiote não se efectua a suspensão originalmente prevista neste ponto;

101/102 – clar./pno.: cf. cc.20/30, pno.;

103 – clar.: *acciacctaura* transformada em *appoggiatura* (cf. c.55);

147 – clar.: *appoggiaturas* transformadas em *acciaccaturas*, cf. c.55;

151 – clar./pno.: acento *versus* diminuendo, cf. c.59;

158/160 – clar.: cf. cc.10/12, pno. (similar a cc.66/68);

161/163 – clar.: cf. cc.13/15, pno.;

165/166 – pno.: cf. cc.73/74;

175-178 – clar.: cf. cc.27-30, pno.;

179 – clar./pno.: cf. c.89;

181/182 – clar./pno.: cf. cc.20/30, pno.;

190/191 – clar.: *appoggiaturas* transformadas em *acciaccaturas*, cf. c.55;

192/193 – clar.: ligaduras de prolongação, cf.89. Estes dois compassos são na realidade uma espécie de pequeno desenvolvimento desse mesmo c.89;

203 – clar.: cf. c.27;

205/206 – clar.: cf. 29/30;

207 – clar./pno.: cf. c.89;

211 – clar./pno.:cf. c.93;

212 – clar.: acrescentou-se **f** para coincidir acompanhamento (cf.c.94);

217-220 – clar.: cf. cc.27-30, pno.;

221 – clar.: *appoggiatura* transformada em *acciaccaturas*, cf. c.55;

227 – clar.: na edição original falta $\frac{1}{4}$ no mi do 3º tempo, mas óbvio erro, para tal bastando comparar com acompanhamento (ré);

250 – pno.: acrescentou-se indicação *sempre p* apenas como precaução, para preparar *cresc.* seguinte.

II – Andantino

3 – pno.: acrescentou-se **f** para melhor balizar indicações gráficas de *cresc.* e *dim.*, e mesmo porque este compasso coincide, na versão orquestral, com a entrada dos sopros, assim naturalmente aumentando o volume sonoro;

5/7 – clar.: optou-se por não ligar (ligadura prolongação) 1º a 2º tempos, assim fazendo coincidir o solo com a articulação do acompanhamento;

10 – pno.: acrescentou-se indicação **f** no 3º tempo para corresponder à parte solista, assim também realçando o interessante cromatismo da harmonia de 6ª Napolitana;

15 – clar.: apesar de nos compassos anteriores (13/14) se ter optado por manter ligadura de

prolongação entre 1º e 2º tempos, aqui, e no sentido de realçar a progressão harmónica de carácter suspensivo coincidente precisamente com um acorde em posição $\frac{6}{4}$ no segundo tempo, optou-se por re-articular o fá₄ do solo;

18 – clar.: acrescentou-se sinal gráfico de *dim.* no 3º tempo em concordância com acompanhamento;

28 – clar.: [*cadenza*] acrescentou-se uma indicação **f** no solo para coincidir com acompanhamento, e até pela direcção da própria frase, precisamente para este pico coincidente com a nota mais aguda utilizada em todo o andamento;

31 – pno.: indicação **f**, cf. c.3;

33/35 – clar.: cf. cc.5/7;

38 – pno.: cf. c.10;

43 – clar.: cf. c.15;

46 – clar.: apesar de neste ponto a fonte primária indicar claramente um acento no 3º tempo, optou-se nesta edição por notar como *dim.*, em concordância com c.18, e mesmo com o acompanhamento;

51 – clar.: [3º tempo] em concordância com cc.15 e 43, apesar de situações distintas desta presente, optou-se aqui também por separar nota longa da sequência em semicolcheias que se lhe segue, uma vez mais tendo em conta a progressão harmónica que faz coincidir 3º

tempo com acorde suspensivo
6/4;

59 – clar./pno.: acrescentou-se
indicação **pp** que, apesar de
evidente musicalmente, era de
todo omissa na fonte original.

64 [fim] – pno.: apesar de vários
dos concertos de Canongia
pressuporem, pela sua
estruturação, situações de

attacca entre os andamentos, na
realidade este momento entre o
segundo e terceiro andamentos
deste “Concerto nº3” é a única
ocasião em que algo parecido é
notado na edição original, pois a
indicação “*Subito*” aparece sobre
a barra final que separa estes
andamentos, pressupondo-se
que signifique um ataque súbito
do *Allegro* seguinte. Em
conformidade, e aliás como foi
notado para todas as outras

situações idênticas nos outros
concertos, optou-se por
acrescentar, entre parênteses
recto a indicação *attacca*,
mantendo apenas neste caso do
“Concerto nº3” a indicação de
Subito. A intenção é meramente
de reforço do discurso musical.

III – *Allegro*

3 – clar.: na edição original a 2ª
nota é um lá4, mas trata-se de
óbvio erro, corrigido aqui como
sol4 (cf. todas as situações
semelhantes, nomeadamente
cc.15, 93, 171 [pno.], e 81, 159,
[clar.]);

4 – clar.: aqui optou-se por
separar nota longa [1º tempo]
das notas curtas que se lhe
seguem. Apesar da ambiguidade
da ligadura na edição original,
parece claro que as três
colcheias do 2º tempo são uma
anacruse para o compasso
seguinte, assim também melhor
torneando a quadratura clássica
do fraseado;

31 – clar.: *dim./pno.*: acento.
Apesar de notados similarmente
na edição original, a diferença de
conteúdo musical (colcheias no
clar./notas longas no pno.)
justifica a opção diferenciada;

40 – clar.: apesar de a edição
original indiciar, ainda que algo
ambiguamente, uma ligadura de
prolongação entre 1º e 2º
tempos, optou-se aqui por
separá-los, a bem da quadratura
do fraseado, funcionado assim as
3 colcheias do 2º tempo com
anacruse para o compasso
seguinte, à semelhança do que
havia já acontecido no
anacrúsico lançar da frase (5
últimas semicolcheias de c.38);

48 – clar.: variação de c.40. Aqui
são as 6 semicolcheias do 2º
tempo que funcionam como
anacruse para o compasso
seguinte;

82 – clar.: cf. c.4;

87 - clar.: ♭ no ré [2ª nota] omissa
no original, mas obviamente erro

(cf. todas as situações idênticas,
nomeadamente cc.9 e 165);

109 – clar./pno. *dim. versus*
acento, cf. c.31;

118 – clar.: cf. c.40 para opção
sobre ligadura de prolongação;

122 – clar.: ligadura de
expressão, na edição original,
inconsistente com todos os
outros momentos em que este
motivo aparece. Corrigiu-se para
corresponder cc.121 e 43/44;

126 – clar.: cf. c.48 para opção
sobre ligadura de prolongação;

160 – clar.: cf. c.4;

166 – clar.: indicação ***f***
deslocada no original, cf.
cc.10/88;

3.4.4. “4.^e Concerto pour la Clarinette avec Acc.^t de grand Orchestre”

Duração aproximada: 14 min. [3+3+8].

Orquestra: 2 fl./2 ob./2 cl./2 fag./2 trpa./2 trpt./1 trbn./timp./cordas

O mais curto dos concertos canongianos, este “Quarto”, é o que, do ponto de vista editorial, colocou menores problemas. Para tal concorre com certeza o facto de ser a único para o qual existem diversas fontes, ainda que nem todas absolutamente fiáveis. Assim foi possível confrontar diversos olhares sobre esta obra, e é precisamente o facto de provavelmente nem todos provirem directamente da pena de José Avelino que acaba por tornar estas fontes secundárias mais interessantes, pois dizem-nos também das opções de outros intérpretes.

Este “Concerto nº4” é, pode dizer-se, quase um *Concertino*, pois, com menos de um quarto de hora de duração e com um primeiro andamento que não é mais do que um breve prelúdio (tradicionalmente este é o andamento mais elaborado), este último concerto de Canongia fica com certeza, pelo menos em termos formais, bastante aquém dos outros, especialmente os Primeiro e Terceiro Concertos. Em termos temáticos, porém, é bastante original, misturando convincentemente parte do lirismo italiano com formalismo alemão. Temos então que é este quase uma súmula da sua produção musical, ainda que de modo deveras condensado.

O *Allegro agitato*, conforme foi já referido, funciona basicamente como um prelúdio. Na realidade os dois andamentos seguintes (*Adagio* e *Allegro*) quase se poderiam considerar um grande andamento em forma “Introdução e Allegro”, tal é a atracção entre o final do segundo e o início do terceiro. Isto tipo de peças (“Introdução e Allegro”) é tipicamente romântica, e não sendo linear que tal tenha sido a intenção de José Avelino, a verdade é que a proximidade é considerável. Assim teríamos o *Allegro agitato* inicial como prelúdio para esse grande andamento ele próprio com uma introdução lenta. Esta parece ser pelo menos a

forma mais consistente de interpretar a obra, um grande bloco precedido por um pequeno *Allegro* de carácter algo instável.

Este primeiro andamento é absolutamente monotemático, sendo que a parte solista é mesmo quase exclusivamente baseada num único motivo rítmico: três colcheias de anacruse para duas outras colcheias ligadas que repousam finalmente numa semínima pontuada. Ora em movimento ascendente, ora de forma inversa, a parte do clarinete (solista) é, na sua essência, baseada neste ritmo, variando então apenas a tonalidade e/ou a orientação da linha melódica, e num ou noutro momento ligeiramente o ritmo (cc.41/55 – motivo em oito colcheias; cc.51/52 – motivo em galopes). A forma é extremamente simples (ternária monotemática – ABA), sendo a primeira secção exclusivamente na tonalidade principal (ré menor – cc.32-58), a segunda ligeiramente modulante, quase como um mini-desenvolvimento (início em Sib Maior, progredindo até à dominante desta, Fá Maior – cc.60-76), e finalmente a terceira recapitulativa (novamente em ré menor – cc.78-94). A este brevíssimo tríptico acrescenta-se uma relativamente longa introdução (31 compassos, cerca de um terço da duração do andamento, tal como já havia acontecido em I de “Concerto nº2”, vide p.66), que aliás é o único momento de variedade temática, e uma curta coda (cc.94-118) baseada no motivo dos breves interlúdios orquestrais (cc.44/45, por exemplo), e que aparece entre as diversas entradas do solista. Conclui-se o andamento com uma *cadenza* para o solista, que conduz a uma espécie de coral com cadência suspensiva à dominante do tom relativo (Fá Maior) do tom principal, que prenuncia já o segundo andamento.

É Fá Maior então a tonalidade do *Adagio*, que se explana numa curiosa forma em desenvolvimento contínuo sem nenhuma recapitulação do material temático, exceptuando um breve reexposição no c.25 de uma sequência idêntica no c.9 com anacruse. Trata-se portanto de mais uma reminiscência da ópera italiana, e das árias virtuosas típicas do *bel-canto*. Inicialmente a orquestra assume um papel totalmente submisso em relação ao solo, mas a partir do c.15, e pelo menos até ao c.18, vários instrumentos da orquestra se juntam, alternadamente, ao clarinete solista, enunciando breves fragmento motivicos da linha melódica principal. Retorna-se entretanto à textura inicial (simples

acompanhamento), e, ainda antes de concluir o andamento, enuncia-se um breve episódio em *fughatto* na orquestra (cc.25-27). Todas estas pequenas modificações do ambiente geral do andamento, apesar de prenunciarem possíveis desenvolvimentos secundários, acabam sempre por gorar-se, retornando infalivelmente à dualidade da melodia/acompanhamento. A secção *tutti* com que se finaliza é de carácter essencialmente rítmico, e baseada unicamente num motivo pontuado (semicolcheia com ponto seguida de fusa). A variedade advém aqui essencialmente da progressão harmónica, que conduz a música do tom de Fá Maior novamente para o campo de ré menor, concluindo num acorde suspensivo de dominante (Lá maior). Ré menor será, aliás, tal como no primeiro andamento, o tom do *Allegro* final.

Enfim, o terceiro andamento, com quase o triplo da duração de qualquer dos seus precedentes, é sem dúvida a coqueluche desta obra. Numa forma ambígua que mistura laivos do bitematismo oriundos do allegro-sonata com a alternância de secções do rondó, este andamento demonstra um refinamento na arrumação dos diversos grupos de material temático que nos revela um *métier* de compositor bastante seguro, pois não nos esqueçamos que era Canongia, por esta altura, já relativamente experiente na composição. Esquemáticamente trata-se aqui de um ABAB'Acoda, que, não fora a recapitulação (textual refira-se) da secção A antes da coda final, corresponde a uma forma binária, ou allegro-sonata sem desenvolvimento. Porém precisamente essa terceira recapitulação de A (cc.285 com anacruse a 335) transforma-o numa espécie de forma rondó, com a alternância constantemente entre refrão (invariável) e coplas (variáveis). A questão aqui é que B', estando no lugar de uma possível secção C (nova copla opositora ao refrão), não chega propriamente a ser uma nova secção, mas antes uma recapitulação de B (ou primeira copla) numa nova tonalidade (Si^b Maior). No entanto não é também uma secção de desenvolvimento (que justificaria uma forma compósita rondó-sonata), uma vez que todos os elementos temáticos de B são recapitulados textualmente, apesar de na nova tonalidade. Todavia a característica que mais sobressai neste andamento é precisamente o retorno ao virtuosismo típico dos outros concertos, uma vez que, aparte *cadenzas*, os

andamentos anteriores (principalmente o primeiro) são de grande simplicidade técnica.

Principais correcções:

I – *Allegro agitato*

43 – clar.: acrescentou-se indicação gráfica de *cres.* à segunda nota, por comparação com c.44 (cf. igualmente cc.92/93);

50 – pno.: acrescentou-se indicação gráfica de *dim.* para justificar **pp** do compasso seguinte;

51 – pno.: acrescentou-se indicação dinâmica **pp** para coincidir parte solista (cf. clar. este mesmo compasso com anacruse);

68 – clar.: acrescentou-se indicação **p** (já existia a indicação *cresc.*) apenas como medida preventiva, uma vez que esta dinâmica vem já desde o c.60 (também para realçar a sequência que se repete no c.71 com anacruse e seguintes);

70 – clar.: curiosamente aqui a edição original apresenta uma indicação de *staccato* [...] sobre o dó [semínima]. Sendo estranhamente o único local deste tipo onde tal anotação aparece, e até porque em termos de coerência do discurso musical parece mais lógico manter as

semínimas longas, optou-se aqui por omitir tal indicação de *stacc.*;

86-87 – pno.: indicação gráfica *dim.* e dinâmica **pp** - cf. cc.50/51;

118 [fim] – acrescentou-se indicação *attacca* simplesmente para reforçar discurso musical – cf. c.64 de II, “Concerto nº3”, para explicação mais pormenorizada.

II – *Adagio*

1 – clar.: [3º tempo] acrescentou-se indicação # para nota sol do *gruppetto*, por parecer essa a opção mais lógica em termos melódicos;

2-3 – clar.: [3º tempo] na edição original aparece sempre uma indicação gráfica de *dim.* nas três últimas sextinas, que, dada a ambiguidade entre *diminuendi* e acentos característica destas edições oitocentistas, torna este momento nada esclarecedor (a opção por acentos, além de musicalmente pouco justificável, dada a ambiência geral da música, colocaria logo o problema de qual a nota a ser acentuada). Assim, nesta edição ora proposta, optou-se antes por considerar precisamente um

dim. nessas três últimas sextinas, e, para melhor justificar esta versão, acrescentou-se também um *cresc.* nas três primeiras, transformando assim o conjunto num regulador dinâmico para toda a sequência melódica;

6 – clar.: acrescentou-se **mf** para coincidir acompanhamento, e mesmo para melhor justificar *cresc.* do c.5 e *dim.* do c.7 (aliás o retorno ao **p** no c.8 reforça mais ainda esta opção);

8 – clar.: [3º tempo] acrescentou-se **pp** para coincidir acompanhamento;

9 – clar.: indicação *cresc.*, que no original aparece no 3º tempo

de c.8, optou-se agora por notá-la em c.9, para coincidir acompanhamento;

10 – clar.: acrescentou-se **f** [2º tempo] para coincidir acompanhamento, e mesmo para melhor justificar *cresc.* c.8; pno.: acrescentou-se indicação gráfica *dim.* no 3º tempo, por não parecer provável que **p** do c.11 fosse pretendido como súbito (na versão orquestral este 3º tempo [harpejo ascendente de Lá Maior] corresponde apenas a 1ºs Violinos, por isso a própria quebra de instrumentação indicia já um *dim.*);

12 – clar.: acrescentou-se **pp** por comparação com c.8, e

mesmo para coincidir
acompanhamento;

13 – clar.: acrescentou-se *cresc.*
por comparação com c.9;

14 – clar.: acrescentou-se *f* [2º
tempo], cf. c.10;
pno.: [3º tempo] acrescentou-se
indicação gráfica *dim.*, cf. c.10;

15 e seguintes – clar./pno.: vários
crescendi algo ambíguos ao
longo dos próximos compassos
(até c.18) simplesmente
substituídos pela indicação
genérica *cresc. poco a poco*;

19 – clar./pno.: acrescentou-se
mf para melhor justificar *cresc.*
dos compassos anteriores;

19-20 – clar./pno.: na edição
original, e algo estranhamente,
aparecem aqui indicações
cresc., sendo que musicalmente,
e em especial o movimento
descendente do clarinete, a
indicação *dim.* parece mais
apropriada. Esta foi então a
opção na presente edição.

25 [3º tempo]-26 [2º tempo] –
pno.: acrescentou-se indicação
meno p para realçar pequeno
episódio fugatto do piano;

27 – clar.: acrescentou-se *cresc.*
para coincidir acompanhamento;

29 – clar./pno.: acrescentou-se
indicação *dim.* para melhor
justificar opção por *pp* c.30 e
cresc. seguinte;

30 – clar./pno.: acrescentou-se
pp para melhor justificar *cresc.*
que se segue;

32 – clar.: acrescentou-se *f*
para coincidir acompanhamento;

38 [fim] – acrescentou-se
indicação *attacca* para reforçar
discurso musical – cf. c.64 de II,
“Concerto nº3”, para explicação
mais pormenorizada.

III – Allegro

1 – clar.: na edição original não
aparece notada qualquer
dinâmica na parte solista, sendo
que o acompanhamento tem
igualmente uma parte algo
instável, ao enunciar duas notas
em *f* para logo regressar ao
papel de acompanhamento em
p. Neste contexto optou-se por
notar *mf* na parte solista
essencialmente pelo carácter
mais *marcato* do seu discurso
musical, por oposição ao *p* do
pno.. Por outro lado na nota mi
[2º tempo] aparece a indicação
staccatissimo, sendo que a
intenção musical parece ser uma
acentuação, tendo então sido
esta a opção presente;

4 – clar.: [2º tempo] indicação
stacc. [...] algo ambígua (a nota
está ligada ao compasso
seguinte) foi substituída por
acento [>], que, para além se
parecer ser a intenção musical,
coincide com acompanhamento;

9/12 – clar.: acentuação, cf.
cc.1/4;

22/23 – clar./pno.: [2º tempo]
acrescentou-se indicação gráfica
dim. para melhor justificar *p* do
solista c.23;

30 – clar.: acento, cf. c.1;
pno.: acrescentou-se *mp* para
corresponder incremento
dinâmico na parte solista;

32 – clar.: [2º tempo] acento por
comparação com c.30 e
semelhantes;

72 – clar.: acrescentou-se acento
para substituir *staccatissimo* no
original, pois tratando-se de uma
nota longa é opção mais
coerente;

73 – clar.: acrescentou-se
resolução do trilo, que apesar de
não original, faz sentido
musicalmente;

82 – clar.: acrescentou-se *f*
para corresponder
acompanhamento;

118 – clar.: indicação
staccatissimo no original
corrigida como acento por se
tratar aqui de uma nota longa;

126 – clar.: indicação *p*
complementada como *p sub.*,
por se tratar de uma mudança
súbita de dinâmica após *cresc.*
desde c.116;

136 – clar.: em todas as
repetições desta passagem
denota-se grande ambiguidade
da exacta colocação da
indicação *f*, optando-se aqui
pelo início deste compasso por
ser o clímax da frase;

143 – clar.: acrescentou-se
indicação dinâmica *mf* e acento
– cf. c.1;

146 – clar.: acento – cf. c.4;

151/154 – clar.: acento, cf. cc.9/12;

164/165 – cf. c.22/23;

172 – cf. c.30;

214 – clar.: acento, cf. c.72;

215 – clar.: acrescentou-se resolução do trilo – cf. c.73;

224 – clar.: acrescentou-se ***f***, que neste caso aparecia antecipadamente no c.222 (cf. igualmente c.82);

260 – clar.: acento, cf. c.118;

268 – clar.: ***p*** *sub.*, cf. c.126;

278 – clar.: ***f***, cf. c.136;

285/288/293/296 – clar.: cf. cc. equivalentes 1/4/9/12;

306/307 – cf. cc.22/23;

314 – cf. c.30;

372 – clar./pno.: acrescentou-se indicação *cresc.* para melhor justificar ***f*** de c.376, e mesmo pela análise do discurso musical, naturalmente aumentando de volume até àquela indicação ***f***;

376 – originalmente ***f*** [1ª colcheia] apenas no solista, e ***p***

[2ª colcheia] apenas acompanhamento. Tratou-se aqui então apenas de uniformizar, acrescentando a cada parte a dinâmica que lhe faltava;

396 – clar./pno.: acrescentou-se ***mf*** para melhor preparar *cresc.* seguinte;

412 – clar.: acrescentou-se ***ff*** para condizer acompanhamento, e para culminar *cresc.* de c.396.

Reflexões finais

«Canongia [...] was an artist after his own heart.»

Pamela Weston²¹⁷

O intuito principal do presente trabalho foi dar a conhecer a vida e obra do virtuoso oitocentista português do clarinete José Avelino Canongia. Esta enigmática personagem da qual nada a seu respeito nos chega por via directa (não se lhe conhece qualquer carta, qualquer frase, qualquer ideia ou posição, de quem apenas foi possível recolher uma imagem e de cuja arte existem essencialmente relatos indirectos) parece ter-se esfumado no tempo, dificultando sobremaneira o trabalho de qualquer biógrafo. Em claro contraponto com a estima que gozou em vida, rapidamente a sua memória caiu no completo esquecimento, pouco tempo tendo sobrevivido a lembrança do artista ao desaparecimento do homem, em 1842. Durante grande parte do séc. XIX e quase todo o séc. XX o nome Canongia praticamente mais não foi do que uma entrada nos registos da Biblioteca Nacional²¹⁸. Neste despontar do séc. XXI tenta-se então colmatar de alguma forma o longo esquecimento, e prestar tributo ao virtuoso e compositor que foi responsável, nomeadamente, pela criação dos únicos exemplos de sempre na História da Música Portuguesa de concertos para clarinete e orquestra.

De carácter quase ascético, José Avelino nunca casou, e dedicou, aparentemente, toda a sua vida à música. Aliás, de filho de músico amador a solista da orquestra do Teatro S. Carlos, de mestre de banda militar em Lisboa a solista aclamado por toda a Europa, um longo caminho percorreu, que parece ter cessado apenas quando lhe falhou o sopro da vida. E apesar de reduzirem drasticamente as notícias de concertos seus no estrangeiro após o regresso a Portugal (a única referência durante este último período, quando já

²¹⁷ in *Yesterday's Clarinettists: a sequel*, p.49.

²¹⁸ Na realidade o espólio de Canongia pertenceu primeiro ao Conservatório Nacional, passando para a alçada da Biblioteca Nacional apenas em 1995 (informação em <<http://www.bn.pt/coleccoes/musica.html>>).

definitivamente estabelecido no nosso país, é uma viagem ao exterior que empreendeu acompanhando o Barão de Quintela, algures antes de 1825²¹⁹), não existem indícios de que o talento deste virtuoso, dedicatário mesmo de uma obra de Paganini, tenha esmorecido nos seus tempos de Lisboa. Antes pelo contrário, tornou-se «estimadíssimo do publico», sendo muito admirado e os seus concertos sempre muito aplaudidos, nomeadamente, pelo «primor da execução»²²⁰.

Na introdução a esta monografia dizia-se: «o mérito deste virtuoso de craveira internacional afigura-se assim por demais evidente, ainda que longamente negligenciado» (vide p.8), e enumerava-se de seguida algumas actividades que nos últimos anos contribuíram para trazer de volta à actualidade o nome de Canongia. No entanto é no ensino que qualquer sociedade deve apostar o seu futuro, precisamente ao relembrar o seu passado. Enquanto as obras deste virtuoso não forem incluídas nos programas nacionais de ensino do clarinete, ainda que discutível seja o seu valor musical intrínseco, dificilmente os jovens lusos da actualidade, e mesmo os vindouros, trarão conhecimento com o seu passado, e jamais poderão julgar, em consciência, o real interesse destas obras de Canongia. Não nos esqueçamos que tendo sido ele um afamado virtuoso, terão sempre a mais-valia de terem sido escritas com conhecimento de causa, possuindo por conseguinte quase certamente muitos pontos de interesse técnico-clarinetístico e mesmo pedagógico. Por exemplo, o caso do finlandês de origem sueca Bernhard Henrik Crusell (vide nota de rodapé 54, p.20) é paradigmático. Ele próprio clarinetista e com uma história muito similar à de Canongia (aliás sensivelmente contemporâneo do português), escreveu, pois também, três concertos para clarinete, os quais, tal como os de Canongia, se caracterizam essencialmente por um vistoso virtuosismo técnico. O seu interesse especial não será porventura mais do que o conhecimento de repertório de uma determinada época, no caso o primeiro romantismo, porém nas últimas três ou quatro décadas as suas obras têm sido redescobertas por vários clarinetistas (e não apenas conterrâneos seus) como excelentes exemplos de boa escrita solística para o instrumento. Mesmo aquela que é talvez a mais desinteressante característica da escrita de Canongia, isto é, a quase inexistência da orquestra enquanto

²¹⁹ cf. Cranmer e Brito, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, p.62.

²²⁰ Ambas as citações: Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, p.201.

“instrumento” do discurso musical (à parte os *ritornelli*, i.e. *tutti* orquestrais), é semelhante à, e quiçá mesmo inspirada pela de outros compositores seus contemporâneos, com Paganini, Weber e Spohr à cabeça. Pode ainda argumentar-se que as obras destes três últimos, e até do próprio Crusell são pelo menos mais inspiradas melodicamente, que em Canongia «as idéas são banaes, [...] destituídas de interesse»²²¹, mas pelo menos são, por outro lado, formalmente equilibradas, estilisticamente consistentes, bem escritas tecnicamente para o clarinete, em suma, como o próprio Ernesto Vieira disse: «a falta de interesse é compensada pela correcção e facilidade com que trabalhava»²²².

Mas é principalmente por constituírem uma prova viva do mister de Canongia enquanto virtuoso que estas obras merecem ser reabilitadas. Se aparentemente a sua arte de concertista parece ter sido mais unânime que a de compositor, então as suas peças são pelo menos os testemunhos mais fiáveis das qualidades clarinetísticas que possuía, e apenas poderão afirmar a sua “história” se viverem, isto é se forem tocadas. Deixemos então a Música, essa que é tão afincadamente considerada a linguagem universal, dizer de sua verdade quem era e como era Canongia, deixemos a sua música tocar.

Apenas o tempo dirá se este esforço de divulgação da carreira e das composições de Canongia terá êxito. Tempo necessário para que a biografia e as partituras agora disponibilizadas atinjam o maior número possível de potenciais interessados nesta personalidade do primeiro romantismo português, contemporânea, nomeadamente, de Almeida Garrett. O público-alvo é aqui com certeza constituído essencialmente pela comunidade clarinetística, mas a biografia que agora divulgada pode, passe uma certa imodéstia, lançar também algumas luzes sobre essa época tão mal tratada pela História da Música Portuguesa que é o início do séc. XIX.

O trabalho de investigação foi árduo, certamente, em particular pelos maioritariamente deficientes relatos de quase tudo relacionado com José Avelino. A escassíssima bibliografia colocou igualmente os seus entraves ao aprofundamento de algumas questões, mas é precisamente este o caminho a

²²¹ Vieira, op. cit., p.202.

²²² idem, ibidem.

deslindar quando se biografa alguém pela primeira vez, especialmente alguém que desapareceu há já mais de 150 anos. Porém, creio ser este um trabalho necessário, principalmente a nível da Música Portuguesa, para que possam as gerações vindouras julgar, com conhecimento de causa, o mérito dos seus antepassados artistas, e não simplesmente opinar baseando-se em clichés e repetindo ideias preconcebidas. Se tiver de ser, e, ao contrário da opinião do autor destas linhas, a convicção futura considere não merecer este Canongia lugar na galeria dos famosos, pois que assim seja, mas que reste pelo menos o facto de estar já disponível informação suficiente para ponderado juízo. É esse o principal propósito deste trabalho.

BIBLIOGRAFIA

Obras históricas de carácter geral:

- BURNS, Edward McNall;** *História da Civilização Ocidental* (2 vols.), trad. de Lourival Gomes Machado, Lourdes Santos Machado e Leonel Vallandro, Editora Globo, Porto Alegre, 1ª ed. em Portugal: 1977 [ed. original: 1949].
- HOFSTÄTTER, Hans H. e PIXA, Hannes;** *História Universal Comparada* (8 vols.), vol. VII: «de 1550 a 1900», trad. de Ana Rabaça e Franco de Sousa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986.
- MANTERO, Inês** (editora de projecto); *A Monarquia Portuguesa – Reis e Rainhas na História de um Povo*, Selecções do Reader's Digest, Lisboa, 1999.
- REIS, António** (dir.); *Portugal Contemporâneo* (6 vols.), vol. 1: «(1820-1851) A Dificil Implantação do Estado Liberal, ... [et all.]», Publicações Alfa, Lisboa, 1990.
- RODRIGUES, António Augusto Simões** (dir.); *História Comparada – Portugal, Europa e o Mundo* (vol. II), col. «Grandes Temas da Nossa História», Círculo de Leitores, s.l., 1996.
- SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira** (dir.); *Nova História de Portugal* (13 vols.), vol. IX: «Portugal e a Instauração do Liberalismo», coordenação de A. H. de Oliveira Marques, Editorial Presença, Lisboa, 2002.
- SERRÃO, Joel;** *Cronologia Geral da História de Portugal*, 2ª ed., Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1973.
- WILLIAMS, Neville;** *Cronologia Enciclopédica do Mundo Moderno* (8 vols.), trad. de António Carreto Fidalgo, Círculo de Leitores, s.l., vol. 1 (1763-1815): 1988/vol. 2 (1816-1860): 1989.

Obras específicas sobre música:

- ALVARENGA, João Pedro;** *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, 1993.
- AZEVEDO, Sérgio;** *A Invenção dos Sons*, Editorial Caminho, Lisboa, 1998.

- BAINES, Anthony;** *Woodwind Instruments and their History*, Dover Publications, Nova Iorque, 1991.
- BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando;** *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1962.
- BRANCO, João de Freitas;** *História da Música Portuguesa*, 4ª ed. actualizada (org. de João Maria de Freitas Branco), Publicações Europa-América, Mem Martins, 2005 [1ª ed. 1959].
- BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa;** *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1992.
- BRYMER, Jack;** *Clarinet*, Yehudi Menuhin MusicGuides, Londres, 1976.
- CANDÉ, Roland de;** *As Obras-primas da Música* (2 vols.), trad. de Ana Maria Brandão, Edições Asa, Porto, 1994.
- CASTRO, Paulo Ferreira de e NERY, Rui Vieira;** *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991.
- CRANMER, David e BRITO, Manuel Carlos;** *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- DAHLHAUS, Carl;** *Estética Musical*, trad. de Artur Morão, Edições 70, Lisboa, 1991.
- DANIELS, David;** *Orchestral Music-A Handbook*, 3ª ed., Scarecrow Press, Inc., Londres, 1996.
- GROUT, Donald J. e Palisca, Claude V.;** *História da Música Ocidental*, 3ª ed., trad. de Ana Luísa Faria, Gradiva, Lisboa, 2005.
- HENRIQUE, Luís;** *Instrumentos Musicais*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação, Lisboa, 1994.
- HILL, Ralph (ed.);** *The Concerto*, Penguin Books, Middlesex, 1951 [reimpressão 1962].
- HOPKINSON, Cecil;** *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950*, Da Capo Press, Nova Iorque, 1979.
- KAUFMANN, Helen L.;** *Beethoven*, 5ª ed., trad. de Manuel de castro, Livraria Civilização-Editora, Porto, 1982 [1ª ed. (original) 1958, como *The Story of Beethoven*, Grosset & Dunlap, Nova Iorque].
- KENNEDY, Michael (ed.);** *Dicionário Oxford de Música*, trad. de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994.

- LATHAM, Alison** (ed.); *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Nova Iorque, 2002.
- LAWSON, Colin**; *Brahms: Clarinet Quintet*, Cambridge University Press, Londres, 1998.
- LAWSON, Colin**; *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge University Press, Londres, 1995.
- MAZZA, José**; *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, prefácio e notas do Padre José Augusto Alegria, Tipografia da Editorial Império, Lda., Lisboa, 1944/45.
- PINO, David**; *The Clarinet and Clarinet Playing*, Dover Publications, Nova Iorque, 1998.
- SADIE, Stanley** (ed.); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (20 vols.), Macmillan, Londres, 1980.
- SADIE, Stanley**; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan Press Limited, London, 1984.
- SARRAUTTE, Jean-Paul**; *J. D. Bomtempo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.
- SCHERPEREEL, Joseph**; *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, Lisboa, 1985.
- VASCONCELLOS, Joaquim**; *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1870.
- VIEIRA, Ernesto**; *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (2 vols.), Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, Lisboa, 1900.
- WESTON, Pamela**; *Clarinet Virtuosi of the Past*, Emerson Edition, s.l. [Reino-Unido], 2002 (reimpressão) [1ª publicação 1971].
- WESTON, Pamela**; *More Clarinet Virtuosi of the Past*, Emerson Edition, s.l. [Reino-Unido], 2002 (reimpressão) [1ª publicação 1977].
- WESTON, Pamela**; *Yesterday's clarinetists: a sequel*, Emerson Edition, s.l. [Reino-Unido], 2002.

Artigos:

- BORGES, Maria José**; “A Música” in *Nova História de Portugal – Portugal e a Instauração do Liberalismo* (vol. IX), coordenação de A. H. de Oliveira Marques,

Editorial Presença, Lisboa, 2002. pp.475-492.

BORGES, Maria José; “Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa: Breve notícia histórica” in <<http://www.em-conservatorio-nacional.rcts.pt/>>

BOURLIGUEUX, Guy; “François Benoist – un maître nantais oublié” in <<http://www.musimem.com/benoist.htm>>

CRANMER, David; “Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia” in *III Encontro Nacional de Musicologia – Actas*, boletim nº 48 da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM), Lisboa, Janeiro/Março 1986, páginas 33-35.

MENEZES, João; “Marcos Romão dos Reis Júnior: músico, maestro, professor e compositor” in http://www.bandasfilarmonicas.com/marcos_romao.pdf

SHACKLETON, Nicholas; *Clarinet*, in “The New Grove Dictionary of Musical Instruments”, London, Macmillan Press Limited, 1984, páginas 389-403.

Sites consultados na Internet:

http://madrugada.no.sapo.pt/BomTempo.htm#_ftn2

http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_reis_dePortugal

<http://www.accolade.de/baermann.htm>

http://www.bandasfilarmonicas.com/marcos_romao.pdf

<http://www.bn.pt/coleccoes/musica.html>

<http://www.em-conservatorio-nacional.rcts.pt/>

<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/>

<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/musica/mortvmotta.htm>

<http://www.progettophoenix.it/virtu-st.htm>

http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm

sagitta.ci.uc.pt/mhonarchive/himusica/doc00030.doc

Partituras:

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 1 in C-dur, op. 21*, ed. Bärenreiter BA 9001, Copyright 1997-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 2 in D-dur, op. 36*, ed. Bärenreiter BA 9002, Copyright 1998-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 3 in Es-dur*, ed. Bärenreiter BA 9003, Copyright 1997-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 4 in Bes-dur, op. 60*, ed. Bärenreiter BA 9004, Copyright 1999-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 5 in c-moll, op. 67*, ed. Bärenreiter BA 9005, Copyright 1999-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 6 in F-dur, op. 68*, ed. Bärenreiter BA 9006, Copyright 1998-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 7 in A-dur, op. 92*, ed. Bärenreiter BA 9007, Copyright 2000-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 8 in F-dur, op. 93*, ed. Bärenreiter BA 9008, Copyright 1997-Kassel (Alemanha).

BEETHOVEN, Ludwig van; *Symphonie Nr. 9 in d-moll, op. 125*, ed. Bärenreiter BA 9009, Copyright 1996-Kassel (Alemanha).

DONIZETTI, Gaetano; *Studio Primo* (1821) para clarinete solo, ed. Ricordi, Copyright 1977-Milano.

HUMMEL, Joseph Friedrich; *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.1, Es-dur*, ed. Breitkopf 6747, Copyright 1975, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Alemanha).

HUMMEL, Joseph Friedrich; *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.2, f-moll*, ed. Breitkopf Nr. 6751, Copyright 1976, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Alemanha).

MENDELSSOHN, Felix; *Konzertstück für Klarinette, Bassethorn (zwei Klarinetten) und Klavier Nr.1 f-moll op.113* (1832), ed. Breitkopf & Härtel Kammermusik-Bibliothek 2259, Copyright 1993-Wiesbaden (Alemanha).

MENDELSSOHN, Felix; *Konzertstück für Klarinette, Bassethorn (zwei Klarinetten) und Klavier Nr.2 d-moll op.114* (1833), ed. Breitkopf & Härtel Kammermusik-Bibliothek 2262, Copyright 1997-Wiesbaden (Alemanha).

WEBER, Carl Maria von; *Concerto II op.74*, ed. Robert Lienau RL 3629 (Edition Peters), s.d., Berlin.

WEBER, Carl Maria von; *Concerto No.1 for Clarinet and Orchestra F minor op.73*, ed. Eulenburg No.793, s.d., London.

WEBER, Carl Maria von; *Konzert Nr.1 f-Moll für Klarinette und Orchester op.73* (Bezeichnet von W. Schreinicke), ed. Breitkopf Nr. 1585, s.d., London.

WEBER, Carl Maria von; *Konzert Nr.1 f-Moll für Klarinette und Orchester op.73* (Bezeichnet von W. Schreinicke), ed. Breitkopf Nr. 1585, s.d., s.l.

WEBER, Carl Maria von; *Konzert Nr.1 für Klarinette und Orchester op.73* (Herausgegeben von Klaus Burmeister), ed. Peters Nr. 8789, Copyright 1995, s.l.

WEBER, Carl Maria von; *Konzert Nr.2 Es-Dur für Klarinette und Orchester op.74* (Bezeichnet von W. Schreinicke), ed. Breitkopf Nr. 1541, s.d., Leipzig.

DISCOGRAFIA

CD Denon CO-79551 (COCO-9551): **Carl Maria von Weber**, *2 Concertos for Clarinet, Concertino*, Paul Meyer [clarinete], Günther Herbig [maestro], Royal Philharmonic Orchestra (1992).

CD Deutsche Grammophon 435 875-2: **Weber Clarinet Concertos, Concertino, Rossini Introduction, theme & variations**, Charles Neidich [clarinete], Orpheus Chamber Orchestra [sem maestro] (1992).

CD duplo Veritas (Virgin) 7243 5 61585 2 8: **Carl Maria von Weber & Bernhard Henrik Crusell**, *Clarinet Concertos*, Antony Pay [clarinete e direcção], Orchestra of the Age of the Enlightenment (1999).

CD Hyperion CDA 66055: **Bernhard Henrik Crusell**, *Clarinet Concertos*, Thea King [clarinete], Alun Francis [maestro], London Symphony Orchestra (1983).

CD Musica Sveciae MSCD 527: **Bernhard Henrik Crusell**, *Introduction et air suédois*

varié, Concerto in F minor op.5, Concertante in B-flat major op.3, Hakan Rosengren e Kjell-Inge Stevansson [clarinetes], Ivar Olsen [trompa], Knut Sönstevold [fagote], Okko Kamu [maestro], Swedish Symphony Orchestra (1993).

CD Naxos 8.550688: **Sphor**, *Clarinet Concertos nos. 1 & 3, Potpourri op.80*, Ernest Ottensamer [clarinete], Johannes Wildner [maestro], Slovak State Philharmonic Orchestra & Slovak Radio Symphony Orchestra (1994).

CD Naxos 8.550689: **Sphor**, *Clarinet Concertos nos. 2 & 4, Fantasia and Variations op.81*, Ernest Ottensamer [clarinete], Johannes Wildner [maestro], Slovak Radio Symphony Orchestra (1994).

CD Numérica NUM 1054: **José A. Canongia, Joaquim Casimiro, Karol Kurpinski**, *Concerto para Clarinete nº3 um Mi bemol, Interlúdio da Missa de Arruda, Concerto em Si bemol*; António Saiote [clarinete], Manuel Ivo Cruz [maestro], Orquestra Clássica do Porto (1997).

Premier
CONCERTO
pour La Clarinette
avec Orchestre ou Quatuor seulement,

COMPOSÉ ET DÉDIÉ

à MM. les Professeurs et Amateurs
de cet Instrument

PAR

J. A. CANONGIA

*de la Chambre et de la Chapelle de S.M. Très Fidèle, et Premier Clarinette
du Grand Opéra de Lisbonne.*

Prix: 12^f

*PARIS, au Magasin de Musique de PACINI, Boulevard des Italiens, N^o 11.
où l'on trouve tous les Ouvrages de Beethoven, Rossini et autres.*

1262.

Propriété de l'Éditeur.

Clarinete Principal
(en sib)

Premier Concerto

pour la clarinette avec Orchestre
ou Quatuor seulement

composé et dédié

*à Mm. les Professeurs et Amateurs
de cet Instrument*

par:

J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:
Luís Carvalho

Premier Concerto

pour la clarinette

J. A. Canongia (1784-1842)/

revisão crítica e redução [2005]:

Luís Carvalho (n.1974)

I

Allegro maestoso

tutti

28

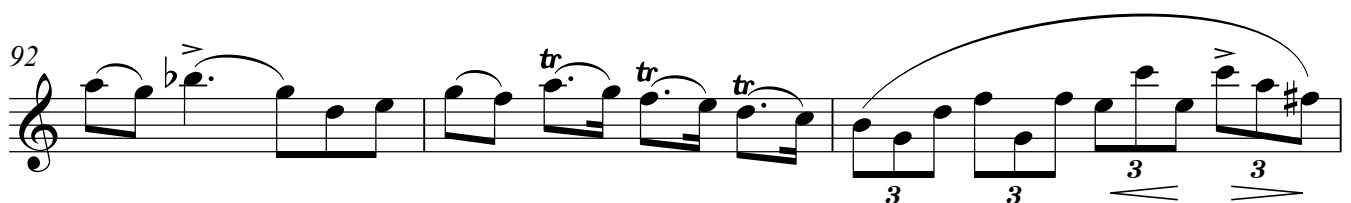
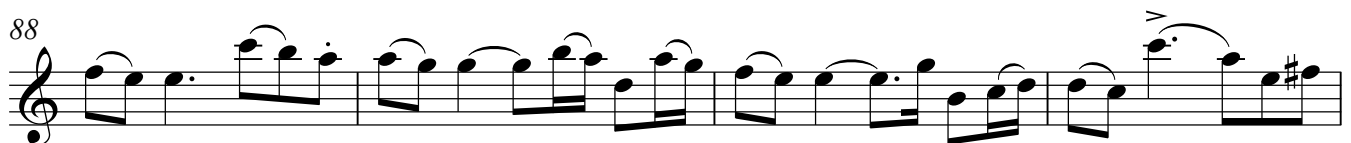
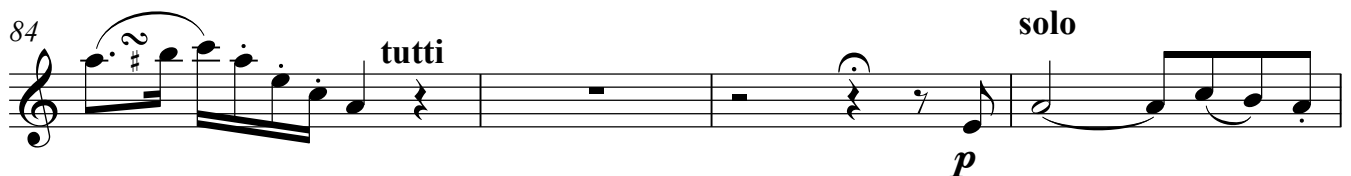
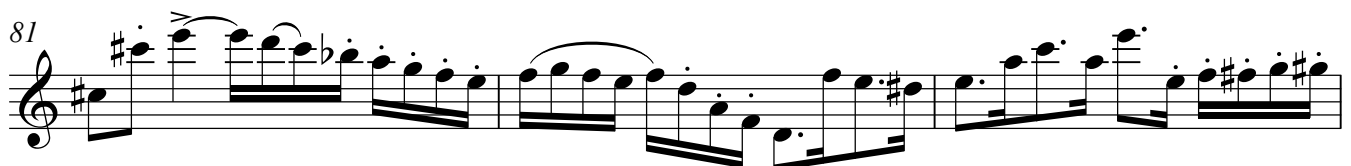
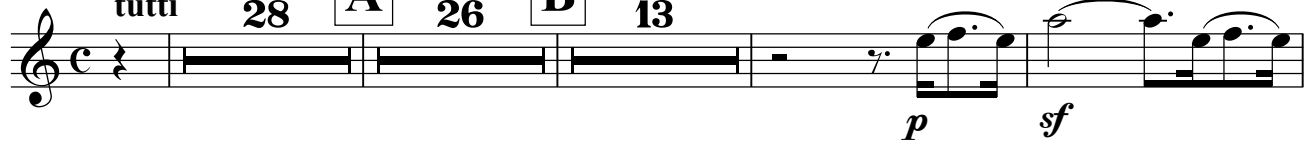
A

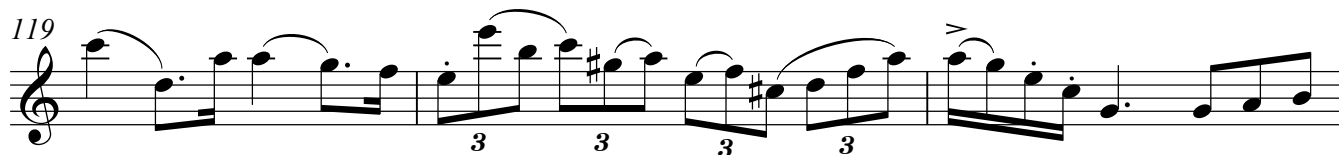
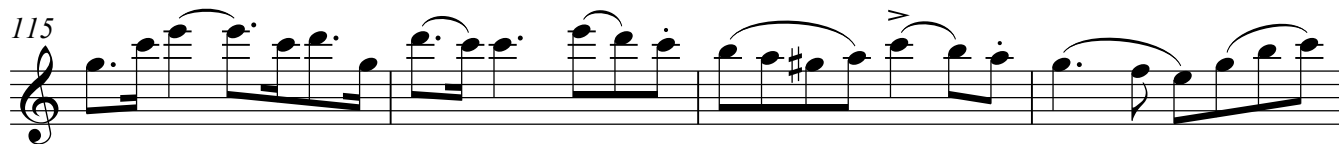
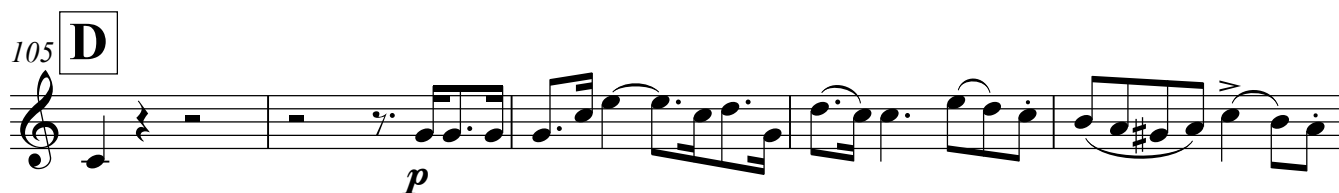
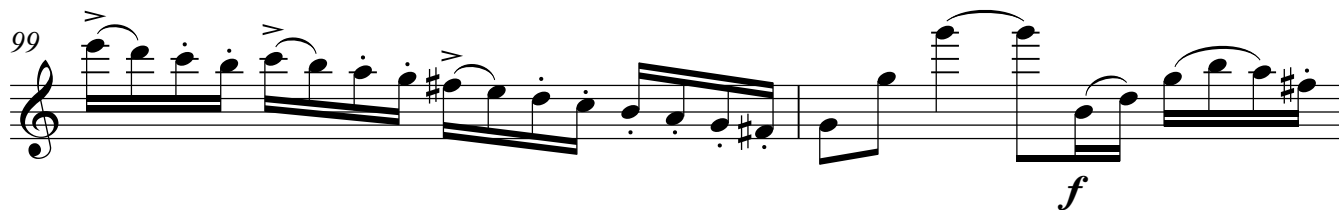
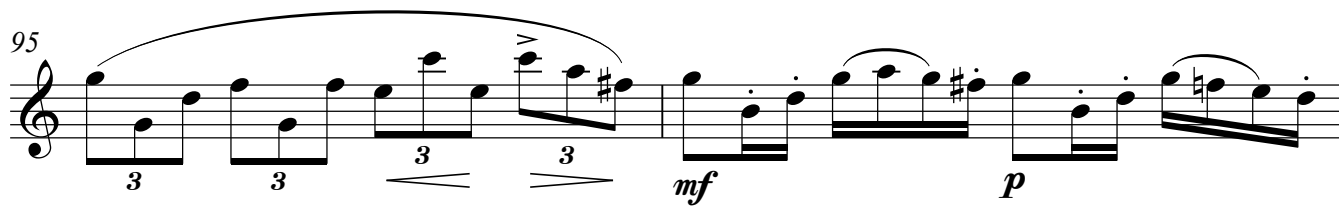
26

B

13

solo





122 *mf*

124

126 *p*

128

130 *cresc.* **E** *tr*

ossia *tr*

132

134 *tr* *tr*

136

The image shows a musical score for Clarinet Principal (Sib) on page 3. The score consists of eight staves of music, numbered 122 to 136. The key signature is one flat (B-flat). The music features various musical notations including slurs, accents, dynamic markings (mf, p, cresc.), triplets, and trills (tr). A box labeled 'E' is placed above the staff at measure 130. An 'ossia' section is indicated between measures 130 and 132, showing an alternative melodic line. The score ends with a double bar line at measure 136.

140

tr

ossia

143

145

tr

148 *tutti* **F** *solo* *f*

175 **G** *p*

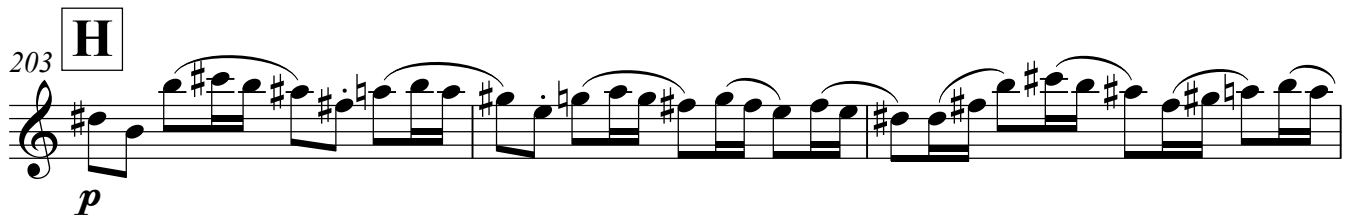
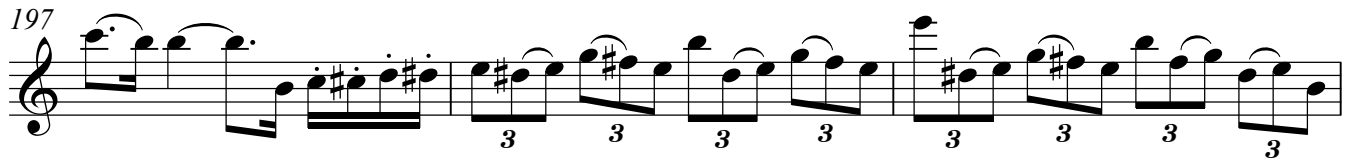
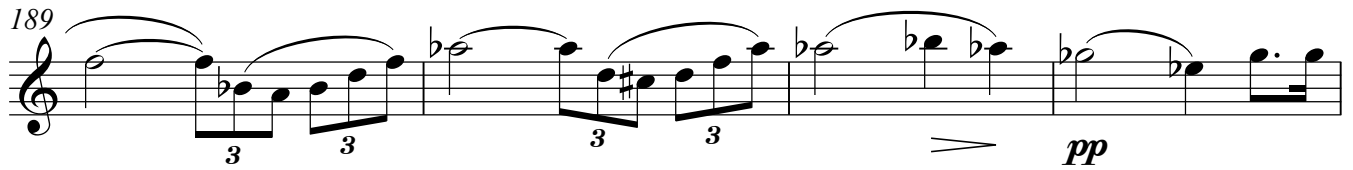
178

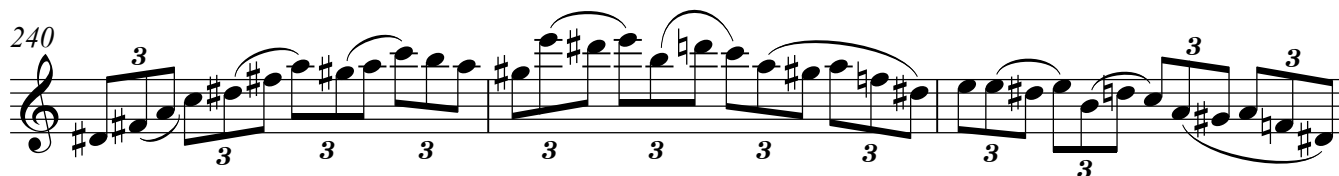
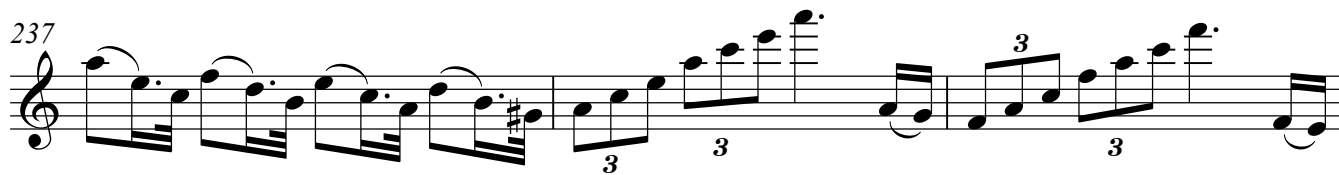
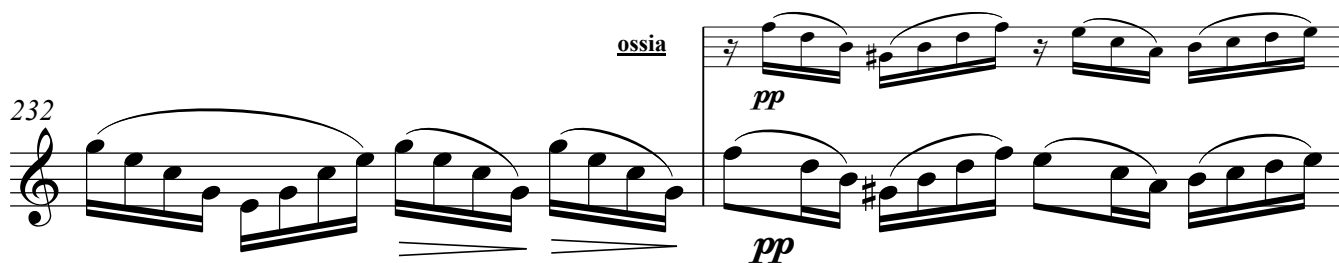
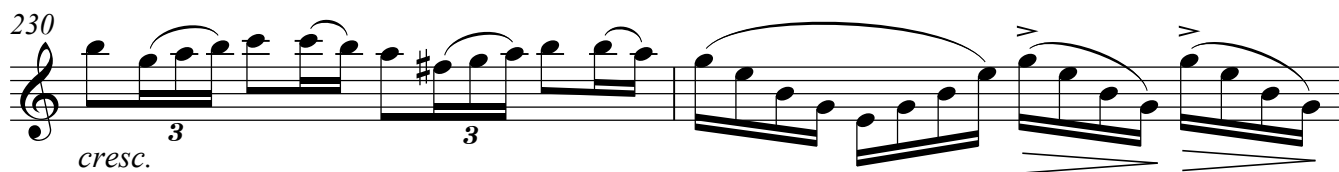
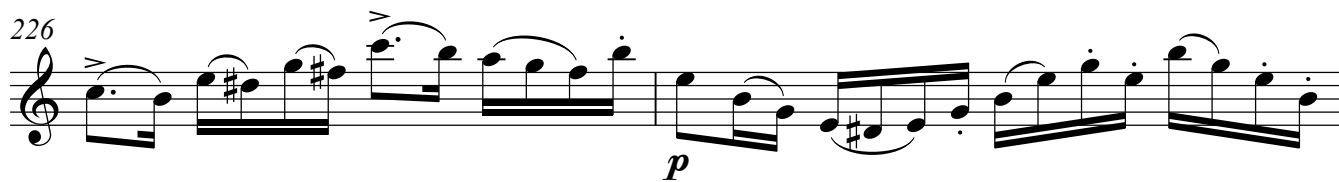
181

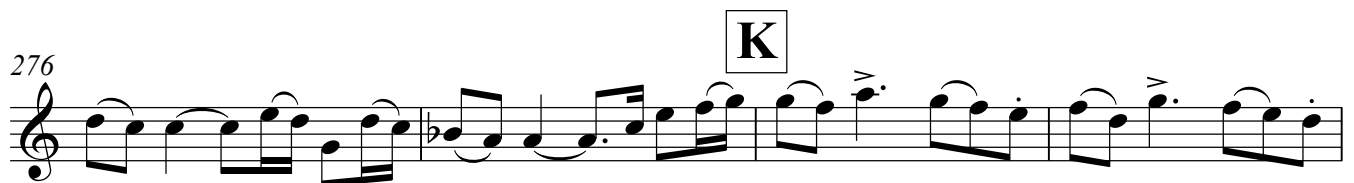
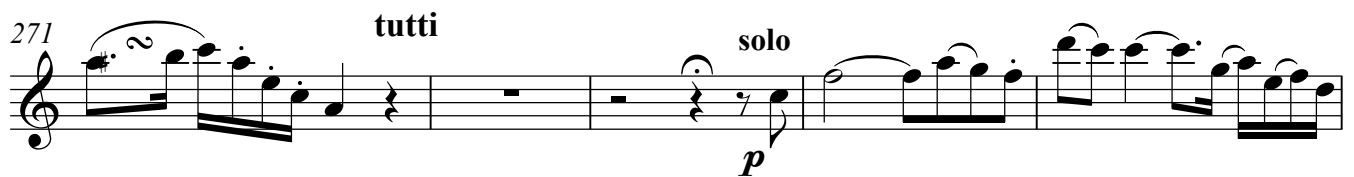
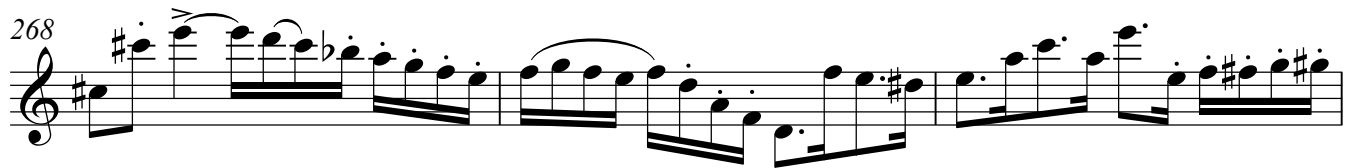
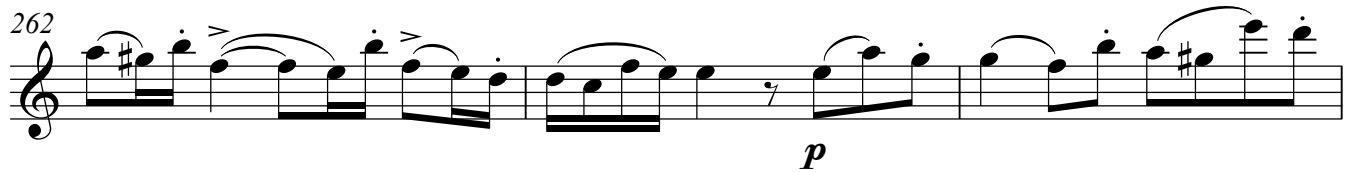
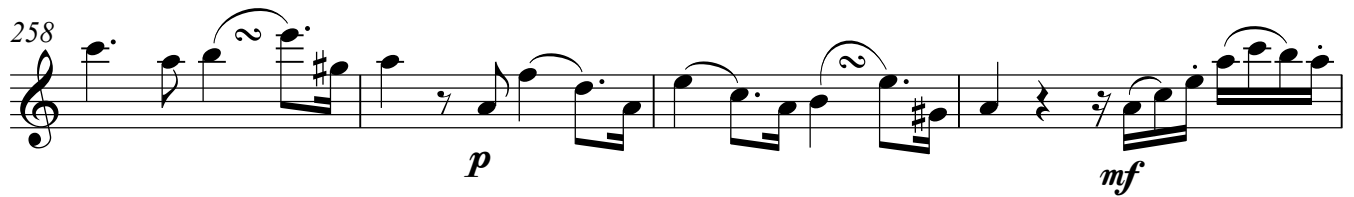
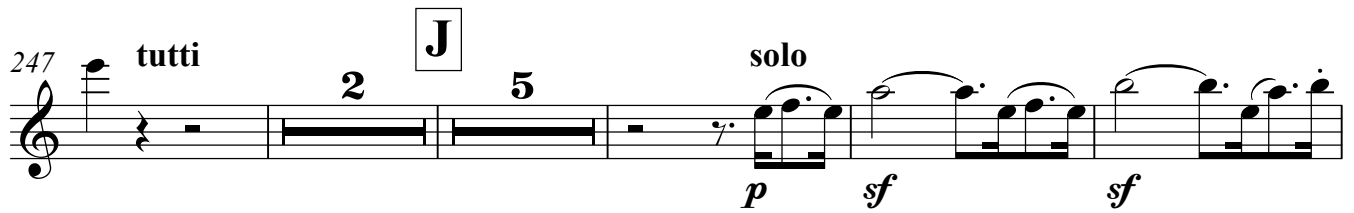
185

3 3 3 3 3 3

The image shows a page of a musical score for Clarinet Principal (Sib). The page is numbered 4 in the top left corner. The title 'Clar. Princ. (Sib)' is centered at the top. The score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number. The first staff starts at measure 140 and includes a trill (tr) and an 'ossia' (alternative) line. The second staff starts at measure 143. The third staff starts at measure 145 and includes a trill (tr). The fourth staff starts at measure 148 and includes the word 'tutti', a box containing the letter 'F', the word 'solo', and a forte (f) dynamic. The fifth staff starts at measure 175 and includes a box containing the letter 'G' and a piano (p) dynamic. The sixth staff starts at measure 178. The seventh staff starts at measure 181. The eighth staff starts at measure 185 and includes six triplets, each marked with a '3' below it. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Various musical notations such as slurs, ties, and dynamics are used throughout the score.



I



280 *tr.* *tr.* *tr.* 3 3 3 3 3 3 3 3

283 *mf* *p*

285 *cresc.*

287 *f*

289 *p*

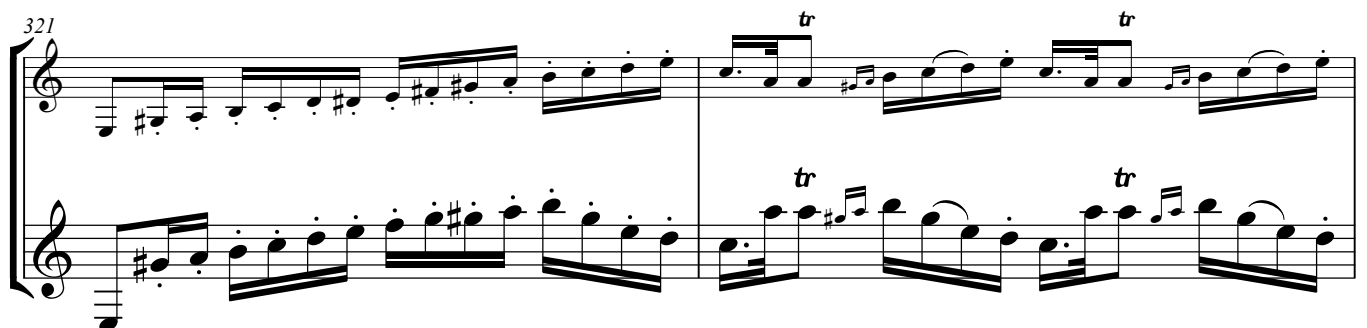
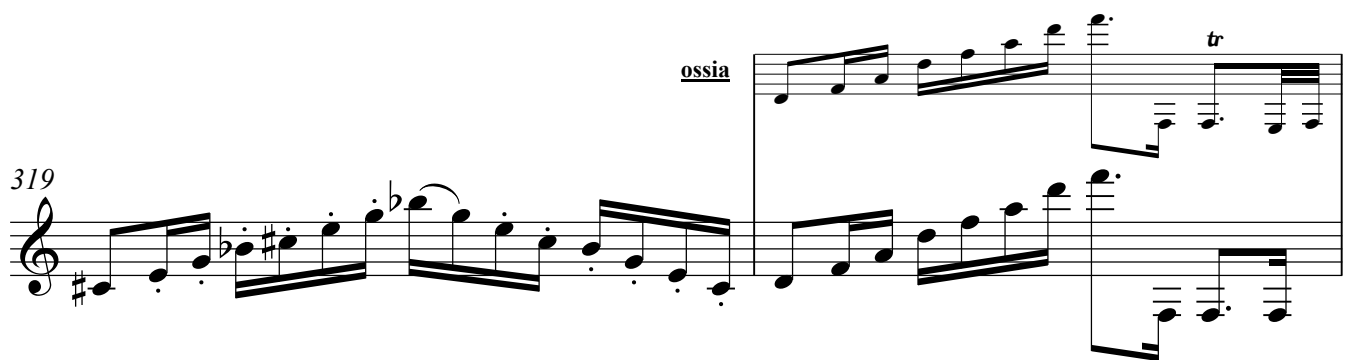
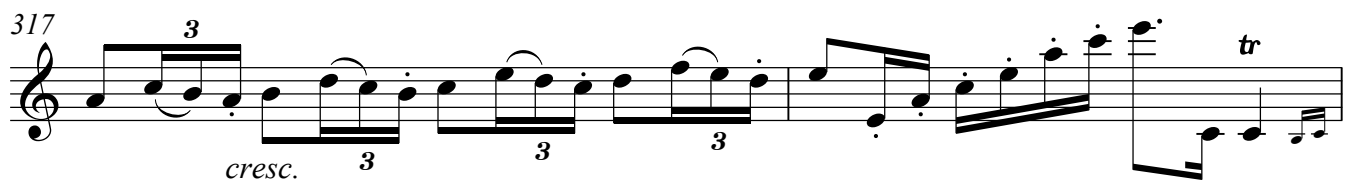
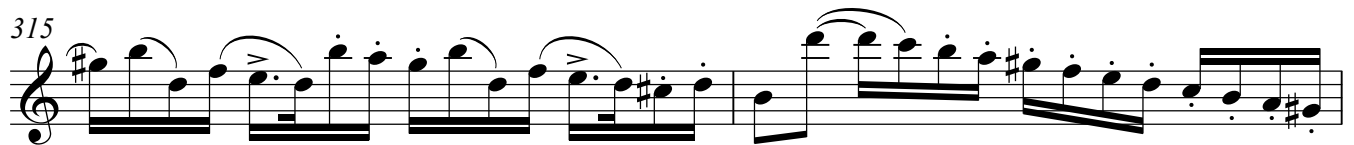
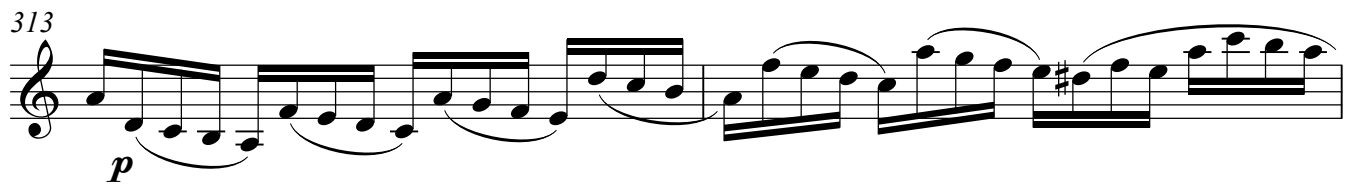
291 *p*

295

300 **L**

304 3 3 3 3

Detailed description: This musical score is for the Clarinet Principal part in Siboney, measures 280 to 304. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 280-282 feature trills and triplet eighth notes. Measures 283-284 show a dynamic shift from mezzo-forte (mf) to piano (p). Measures 285-286 include a crescendo and more triplet eighth notes. Measures 287-288 are marked forte (f). Measures 289-290 return to piano (p) with a slur. Measures 291-294 contain a piano (p) section with a full rest in measure 292. Measures 295-299 continue the melodic line. Measure 300 is marked with a box containing the letter 'L'. Measures 301-304 conclude with triplet eighth notes.



323 M

327 *tr*

330

332 *tr* *tr* *tutti* *ff*

336 *f* *tr* *f*

The image shows a musical score for the Clarinet Principal part in a key of D major (indicated by two sharps). The score is divided into five systems, each starting with a measure number. The first system (323) begins with a box containing the letter 'M'. The second system (327) features a trill (tr) and a grace note. The third system (330) continues the melodic line. The fourth system (332) includes a trill, a triplet, and a 'tutti' marking, followed by a double fermata and a fortissimo (ff) dynamic. The fifth system (336) starts with a forte (f) dynamic, followed by a sixteenth-note rest (6), a trill, and another sixteenth-note rest (6) before the final measure.

II

Adagio
tutti 3 solo

p dolce

7 *pp* *cresc.*

11 *pp*

15 *cresc.* 6

18 *p*

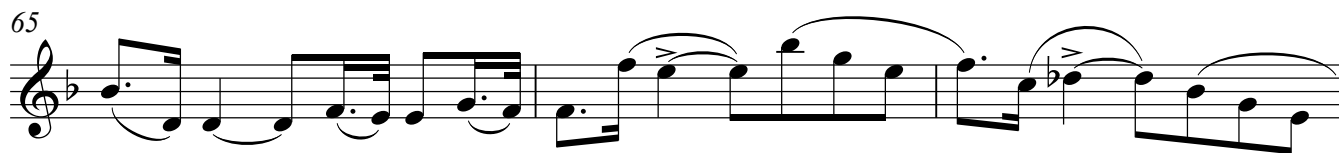
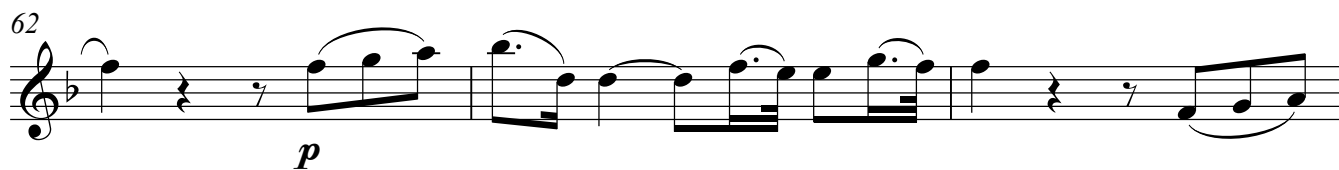
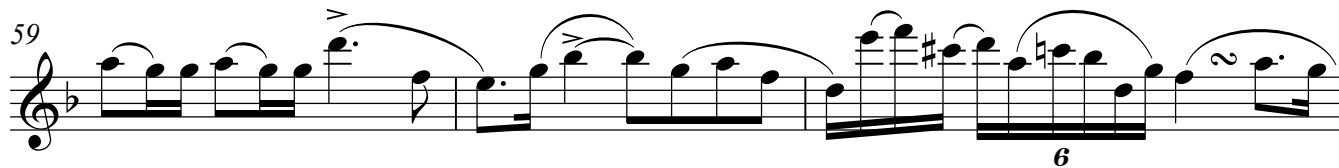
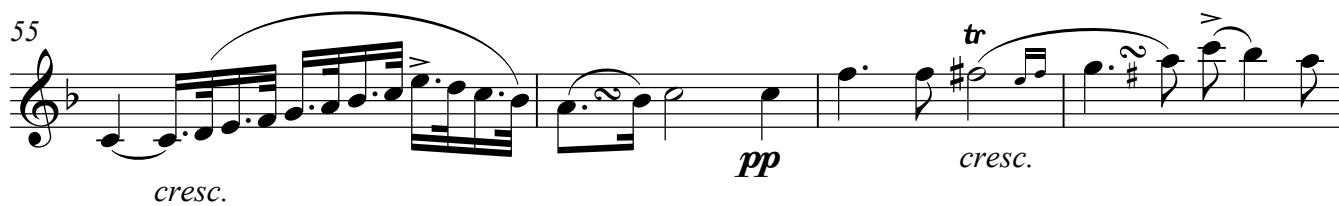
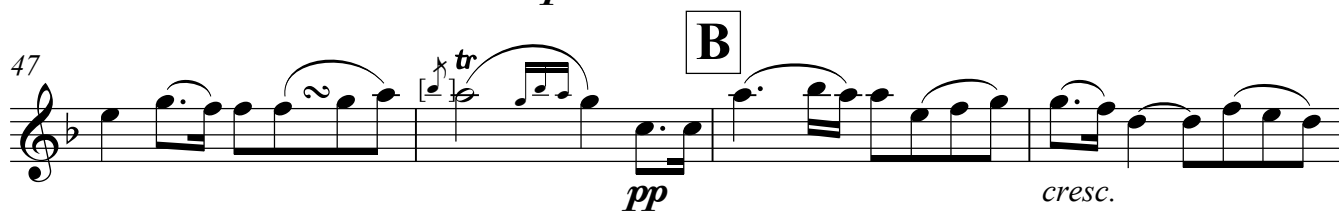
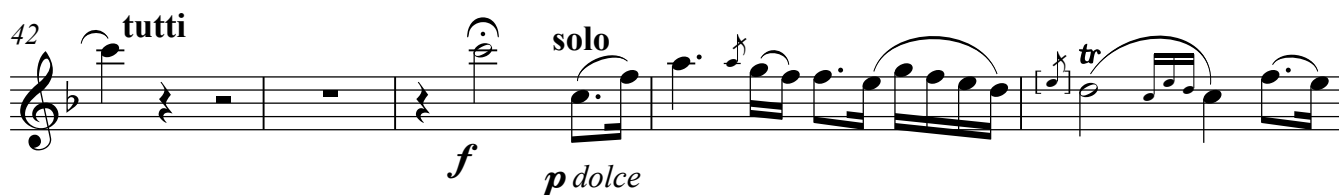
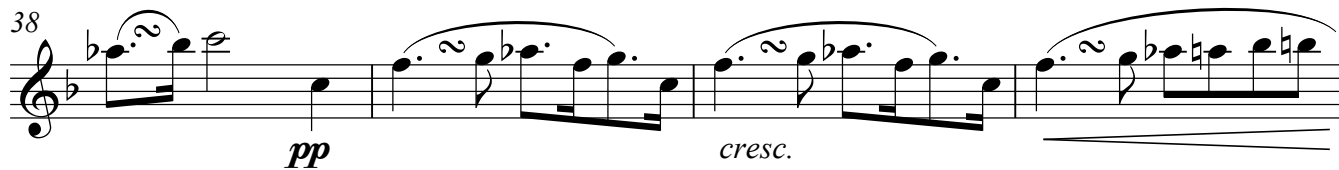
21 *cresc.* *pp* *tr* **A**

24 *cresc.*

27 tutti solo *p* *cresc.*

32 *p*

The image shows a musical score for a Clarinet Principal in B-flat. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into sections: 'tutti' (measures 1-3) and 'solo' (measures 4-32). The dynamics range from 'p' (piano) to 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, trills (tr), and accents. A section marked 'A' begins at measure 21. The score ends at measure 32 with a final 'p' dynamic marking.



III

Rondo

Tempo di polacca

solo
p

5

9

14

18

p *cresc.*

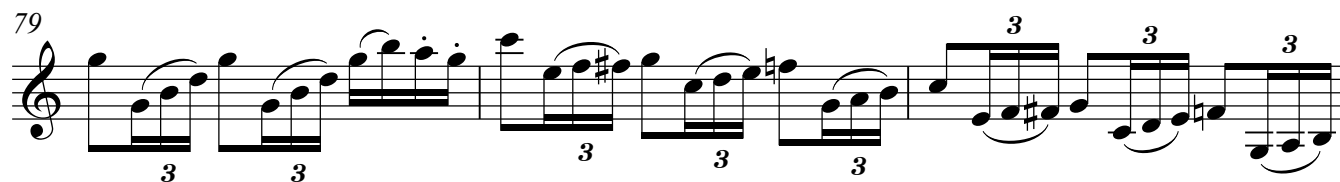
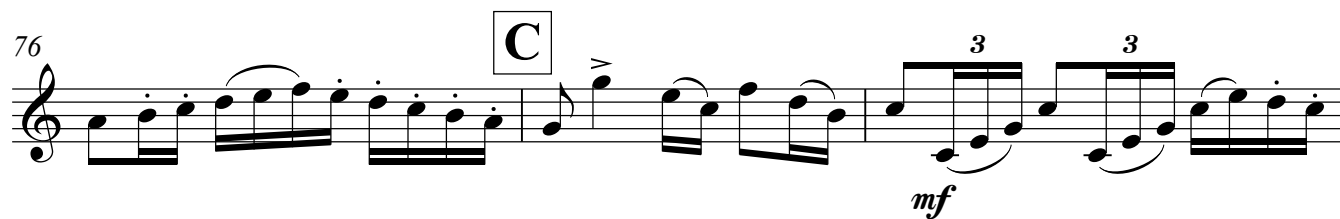
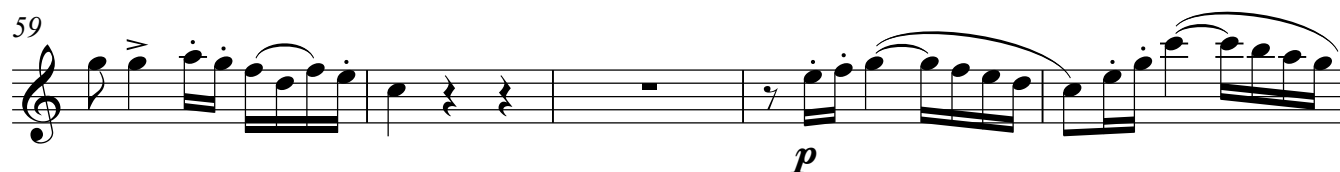
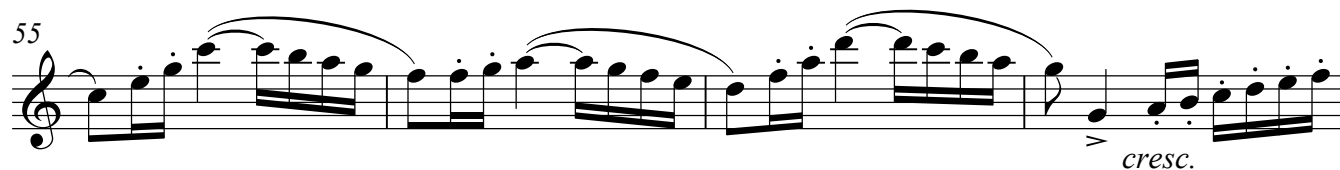
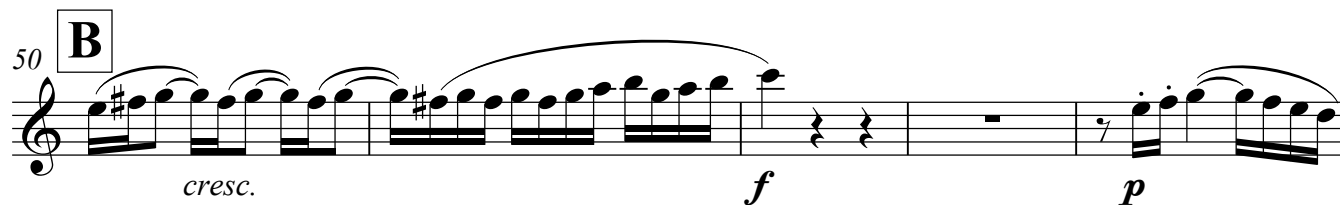
22

tutti **A** **11** *solo*
f

37

p

41



82 *p*

85 *cresc.*

88

91 *f*

94 *p* *f*

98 **D** *f* *p*

102

105

109 *tutti*

The musical score is written for a Clarinet Principal in B-flat (en Sib). It spans nine staves, numbered 82 to 109. The notation includes various musical elements: triplets (indicated by a '3' over a group of notes), slurs (curved lines connecting notes), and dynamic markings (*p* for piano, *f* for forte, and *cresc.* for crescendo). A section marked with a box containing the letter 'D' begins at measure 98. The score concludes with the word 'tutti' at measure 109.

114 **11** **E** solo *f*

128 *p*

132

136 *pp*

140 *cresc.* **tutti** **4** solo *p*

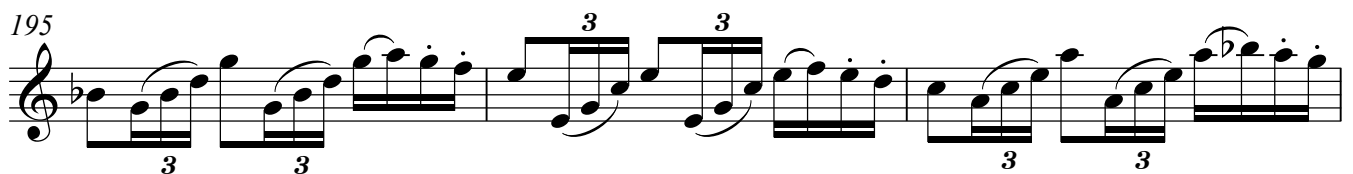
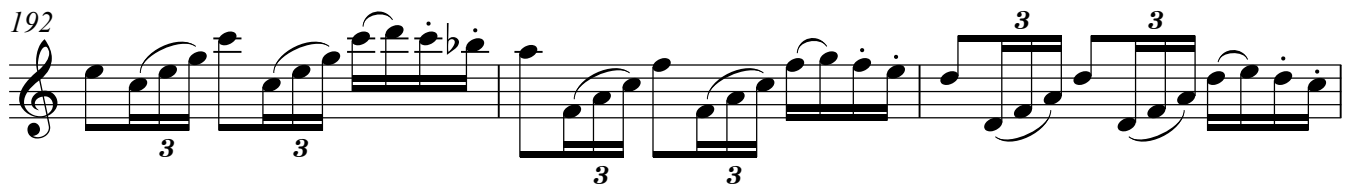
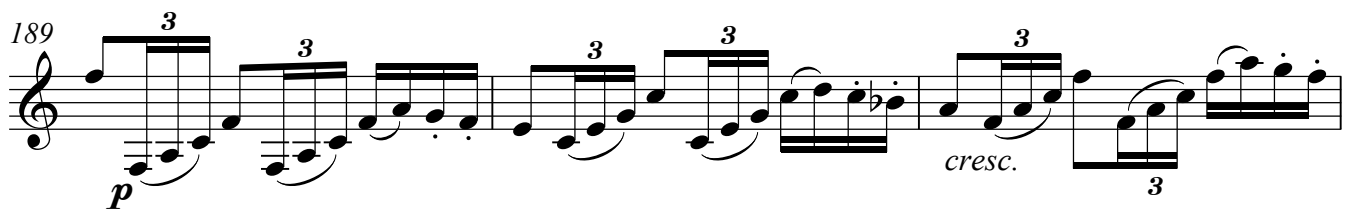
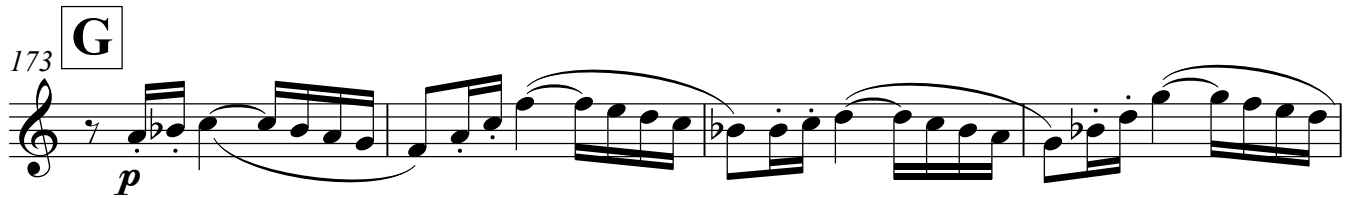
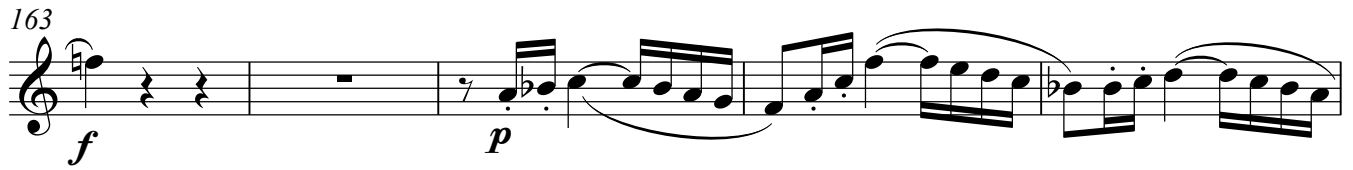
148

152

156 **F**

160 *cresc.*

The image displays a musical score for the Clarinet Principal part, written in the key of B-flat major (en Sib). The score is organized into nine staves, each beginning with a measure number. The first staff (114) features a repeat sign with the number 11, a box containing the letter 'E', and the instruction 'solo' above the staff. The music begins with a whole rest followed by a quarter note G4, marked with a forte 'f' dynamic. The subsequent staves (128, 132, 136, 140, 148, 152) continue the melodic line with various dynamics including piano 'p' and pianissimo 'pp'. The 140th measure is marked with a 'cresc.' (crescendo) instruction. The 140th staff also includes the instruction 'tutti' above the staff and a '4' indicating a four-measure rest. The 156th measure is marked with a box containing the letter 'F'. The final staff (160) concludes with a 'cresc.' instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



198

201 **H**

204 *p* *f*

208 *p*

212

215

219 *tutti* 7

230 **I** solo

235

The image displays a musical score for the Clarinet Principal part, written in the key of B-flat major (one flat). The score is organized into nine staves, each beginning with a measure number. The first staff (198) features eighth-note triplets. The second staff (201) includes a section marked 'H' and a forte 'f' dynamic. The third staff (204) shows a piano 'p' dynamic followed by a forte 'f' dynamic. The fourth staff (208) begins with a piano 'p' dynamic and contains a long melodic line spanning two staves. The fifth staff (212) continues this melodic line. The sixth staff (215) contains eighth-note patterns. The seventh staff (219) is marked 'tutti' and ends with a seven-measure rest. The eighth staff (230) is marked 'I' and 'solo', indicating a solo section. The ninth staff (235) continues the musical material. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

239

p *cresc.*

244

mf

247

mf

250

p

253

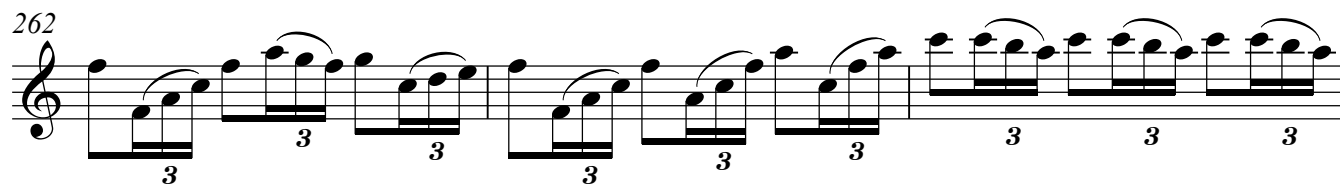
mf

256

cresc.

259

f



Premier Concerto

pour la clarinette avec Orchestre
ou Quatuor seulement

composé et dédié

*à Mm. les Professeurs et Amateurs
de cet Instrument*

par:

J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:
Luís Carvalho

Premier Concerto

pour la clarinette

J. A. Canongia (1784-1842)/
revisão crítica e redução [2005]:
Luís Carvalho (n.1974)

I

**Allegro maestoso
tutti**

Clarinete
Principale
en Sib

Piano

The musical score is written for Clarinet (Principale en Sib) and Piano. The tempo and mood are marked **Allegro maestoso tutti**. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing a four-measure phrase. The first system shows the piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The second system includes a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system, starting at measure 12, shows a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The clarinet part is mostly rests in the first system, indicating it enters later in the movement.

16

p

20

f

24

p

28

A

p

pp

32

p

36

Measures 36-39. Treble clef: 36 (F4, G4, A4, Bb4), 37 (C5, Bb4, A4, G4), 38 (F4, G4, A4, Bb4), 39 (C5, Bb4, A4, G4). Bass clef: 36 (F2, Bb2, D3), 37 (F2, Bb2, D3), 38 (F2, Bb2, D3), 39 (F2, Bb2, D3).

40

Measures 40-43. Treble clef: 40 (F4, G4, A4, Bb4), 41 (C5, Bb4, A4, G4), 42 (F4, G4, A4, Bb4), 43 (C5, Bb4, A4, G4). Bass clef: 40 (F2, Bb2, D3), 41 (F2, Bb2, D3), 42 (F2, Bb2, D3), 43 (F2, Bb2, D3).

44

Measures 44-47. Treble clef: 44 (F4, G4, A4, Bb4), 45 (C5, Bb4, A4, G4), 46 (F4, G4, A4, Bb4), 47 (C5, Bb4, A4, G4). Bass clef: 44 (F2, Bb2, D3), 45 (F2, Bb2, D3), 46 (F2, Bb2, D3), 47 (F2, Bb2, D3).

48

Measures 48-51. Treble clef: 48 (F4, G4, A4, Bb4), 49 (C5, Bb4, A4, G4), 50 (F4, G4, A4, Bb4), 51 (C5, Bb4, A4, G4). Bass clef: 48 (F2, Bb2, D3), 49 (F2, Bb2, D3), 50 (F2, Bb2, D3), 51 (F2, Bb2, D3).

52

Measures 52-55. Treble clef: 52 (F4, G4, A4, Bb4), 53 (C5, Bb4, A4, G4), 54 (F4, G4, A4, Bb4), 55 (C5, Bb4, A4, G4). Bass clef: 52 (F2, Bb2, D3), 53 (F2, Bb2, D3), 54 (F2, Bb2, D3), 55 (F2, Bb2, D3).

54 **B**

ff

58

p *f*

63

f

67

p *sf* *sf* *p* solo

71 **C**

p *mf* *pp* *mf* **C**

75

p

pp

78

cresc.

cresc.

tr

81

cresc.

84

tutti

tutti

f

solo

p

solo

p

88

88

92

92

96

96

mf *p* *cresc.*

99

99

f *cresc.* *mf*

102

p

104

D

pp (sim.)

108

p

112

p

116

116 117 118 119

120

120 121 122

123

123 124 125

126

126 127 128 129

128

3 *cresc.* 3 3 3

cresc.

131

E *tr* *cresc.* *ossia* *tr*

E

134

tr *tr*

136

sf

10
140

Measures 140-143. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 140 features a trill (tr) on a G4 note. The piano part has a forte (sf) dynamic in measure 140 and a piano (p) dynamic in measure 141. The piano part consists of sustained chords in measures 140 and 141, and rests in measures 142 and 143.

ossia

143

Measures 143-144. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. Measure 143 is marked with the word "ossia" above the staff. The piano part has rests in measures 143 and 144.

145

Measures 145-149. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. Measure 145 features a trill (tr) on a G4 note. Measure 146 features a trill (tr) on a G4 note. Measure 147 features a trill (tr) on a G4 note. Measure 148 features a trill (tr) on a G4 note. Measure 149 features a trill (tr) on a G4 note. The piano part has rests in measures 145, 146, and 147. In measure 148, the piano part has a crescendo (cresc.) marking. In measure 149, the piano part has a forte (f) dynamic. The word "tutti" appears above the piano part in measures 148 and 149.

150

Measures 150-153. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part has a forte (f) dynamic in measure 150. The piano part has rests in measures 151, 152, and 153.

154

Measures 154-157. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. Measure 154 features a forte (f) dynamic. The piano part has a forte (f) dynamic in measure 154. The piano part has rests in measures 155, 156, and 157.

158

p

162

pp *f*

166

pp

171

f solo

175

p

178

Measures 178-180. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

181

Measures 181-184. The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand accompaniment includes some syncopated rhythms.

185

Measures 185-188. The right hand contains several triplet markings (3) over groups of notes. The left hand accompaniment consists of block chords.

189

Measures 189-192. The right hand features triplets and a final measure with a *pp* (pianissimo) dynamic. The left hand has a *p* (piano) dynamic marking and a final measure with a *pp* dynamic.

193

cresc.

cresc.

197

mf

200

mf

203

p

pp

206

p

pp

210

214

218

222

mf

I

mf

226

p

pp

229

cresc.

sf

sf

232

ossia

pp

pp

sf

pp

234

cresc.

mf

237

mf

240

pp

243

cresc.

245

tutti

tutti

f

248

J

p

252

solo

p *sf*

solo

p

257

sf *p*

pp

261

mf *p* *pp*

264

cresc. *cresc.*

267

tr *cresc.*

270

tutti *tutti* *f*

273

solo

p

solo

p

Measures 273-276. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and solo markings.

277

K

K

Measures 277-280. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and solo markings.

281

mf

p

Measures 281-283. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*).

284

cresc.

Measures 284-286. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include crescendo (*cresc.*).

286

f

cresc.

mf

289

p

291

p

pp

295

pp

299

299

303

303

303

307

307

307

310

310

310

313

313



p

pp

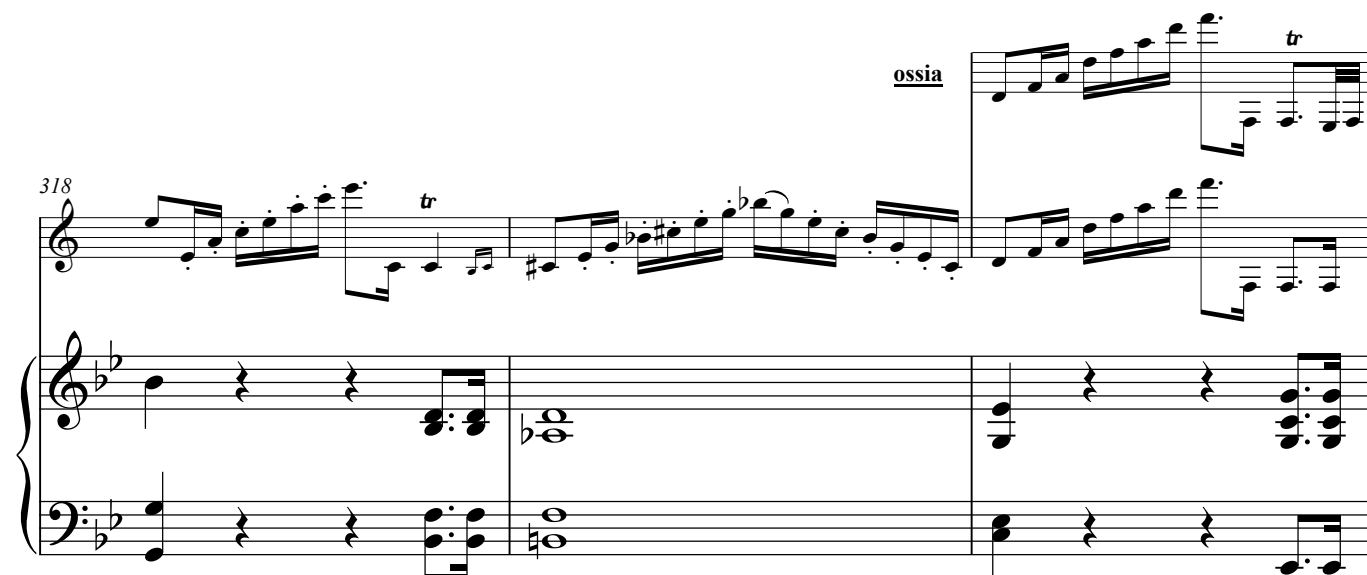
315



cresc. 3

cresc. 3

318



ossia

tr

321

tr tr

tr tr

323

M M

sf

327

tr

sf *p*

330

332

tutti

ff tutti

cresc.

ff

336

p

341

cresc.

f

f sempre

346

348

II

Adagio
tutti

Clarinete
Principale
en Sib

Adagio
tutti

Piano

p *cresc.* *dim.*

4

solo

p dolce

solo

p *p*

8

pp *cresc.*

pp *cresc.*

12

pp *cresc.*

16

p

19

cresc.

22

pp *tr* *cresc.*

25

28

tutti

solo

p

tutti

f

dim.

p

solo

31

cresc.

cresc.

34

p

pp

37

pp

pp

40

cresc.

tutti

cresc.

f

tutti

43

solo

f

p dolce

solo

p

47

pp

cresc.

pp

cresc.

51

pp

pp

54

cresc.

pp

57

cresc.

pp

cresc.

60

p

pp

63

Musical score for measures 63-65. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 63: Treble has a half note B-flat, quarter note A-flat, eighth note G, and eighth note F, all beamed together. Bass has a half note B-flat. Measure 64: Treble has a half note G, quarter note F, eighth note E, and eighth note D, all beamed together. Bass has a half note G. Measure 65: Treble has a half note F, quarter note E, eighth note D, and eighth note C, all beamed together. Bass has a half note F. Dynamics are not explicitly marked in this system.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 66: Treble has a half note B-flat, quarter note A-flat, eighth note G, and eighth note F, all beamed together. Bass has a half note B-flat. Measure 67: Treble has a half note G, quarter note F, eighth note E, and eighth note D, all beamed together. Bass has a half note G. Measure 68: Treble has a half note F, quarter note E, eighth note D, and eighth note C, all beamed together. Bass has a half note F. Dynamics are not explicitly marked in this system.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 69: Treble has a half note B-flat, quarter note A-flat, eighth note G, and eighth note F, all beamed together. Bass has a half note B-flat. Measure 70: Treble has a half note G, quarter note F, eighth note E, and eighth note D, all beamed together. Bass has a half note G. Measure 71: Treble has a half note F, quarter note E, eighth note D, and eighth note C, all beamed together. Bass has a half note F. Measure 72: Treble has a half note B-flat, quarter note A-flat, eighth note G, and eighth note F, all beamed together. Bass has a half note B-flat. Dynamics are not explicitly marked in this system.

III

Rondo
Tempo di polacca

Clarinette Principale en Sib

solo
p

Rondo
Tempo di polacca

solo
p

Piano



5



10



15



19

p *cresc.* 3



24

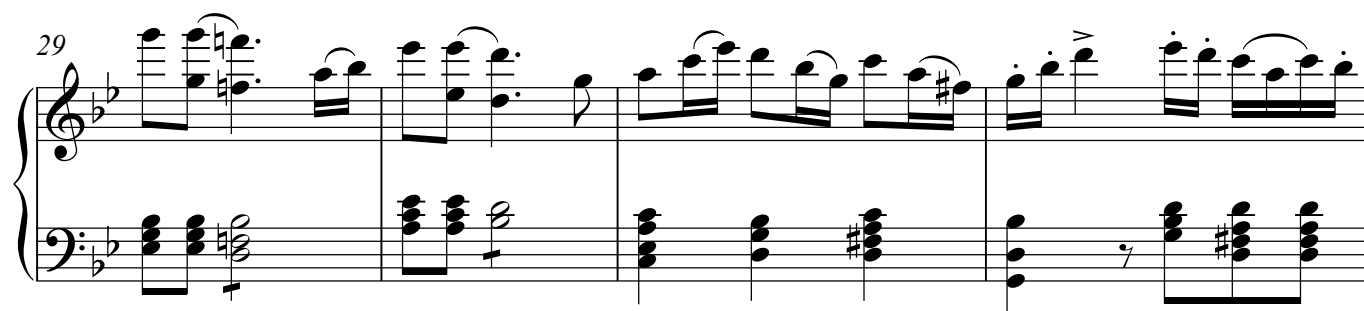
tutti A

tutti A

f



29



solo

33

f

37

solo
mf
p

41

pp

46

B
B
cresc.
cresc.

51

f *p*

f p

56

cresc.

cresc.

60

p

f p

65

cresc.

cresc.

69

p

pp

73

C

C

78

mf

mf

81

p

pp

84

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

87

3 3 *cresc.* 3 3 *cresc.*

90

3 3 3 3

93

f *p* *mf* *p*

97

D

D

f

mf

p

101

p

pp

104

p

108

113 *tutti*

f

114 115 116 117

118

119 120 121

122 **E** *solo*

E *f* *solo*

123 124 125

126 *mf*

p

127 128 129

130

pp

135

pp

140

cresc. *f* **tutti**

cresc. *ff* **tutti**

144

p **solo**

p **solo**

149

Musical score for measures 149-153. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including grace notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. A key signature change to two flats is indicated at the beginning of the system.

154

F

F

Musical score for measures 154-158. Measure 154 contains a forte (**F**) dynamic marking. The right hand has a melodic line with a sixteenth-note run in measure 156. The left hand features chords and a long note in measure 156, which is tied to the next measure.

159

cresc.

cresc.

Musical score for measures 159-162. Both the right and left hands show a crescendo (*cresc.*) starting in measure 159. The right hand has a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

163

f

p

f *p*

Musical score for measures 163-167. Measure 163 starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic in measure 164. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) and piano (*p*) dynamic change in measure 163.

168

cresc. *f*

cresc. *f p*

173

p **G**

G

177

cresc. *cresc.*

181

p *pp*

186

p

pp

190

cresc.

cresc.

193

cresc.

196

cresc.

199

3 3 3 3

202

H

f *p*

H *mf* *p*

206

f *p*

mf *p*

210

pp

213

p

217

222

tutti

tutti

f

f

227

I

solo

I

solo

p

232

232

237

237

p

241

241

p *cresc.*

245

245

mf

249

3 3 3 3 3 3 3 3

p 3 3 3

pp

253

3 3 3 3 3 3 3 3

256

3 3 3 3 3 3 3 3

cresc.

[*cresc.*]

260 *ossia*

f 3

f 3 3 3 3 3 3 3 3

mf

264

3 3 3

267

3 3 3 3 3 3 3

271 **tutti**

ff

DEUXIEME CONCERTO

POUR

La Clarinette
Avec Orchestre

composé et dédié
A Sa Majesté

PIERRE 1^{ER}

Empereur du Brésil et Roi de Portugal

PAR

J. A. CANONCIA

Musicien de la Chambre et de la Chapelle de S. M. et
1^{re} Clarinette du G^d Théâtre de Lisbonne

Propriété de l'Éditeur

Deposé à la B^{ib}. n^o

Prix : 12^{fr}

A PARIS Au Magasin de Musique de PACINI, Éditeur de tous les Opéras de Rossini,
Boulevard des Italiens, N^o 11.

12-3.

PACINI

Clarinete Principal
(en sib)

Deuxième Concerto

pour la clarinette avec Orchestre

composé et dédié à Sa Majesté

Pierre 1.^{er}

Empereur du Brésil et Roi de Portugal

par:

J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:

Luís Carvalho

Deuxième Concerto

pour la clarinette avec Orchestre

J. A. Canongia (1784-1842)/
revisão crítica e redução [2005]:
Luís Carvalho (n.1974)

I

Allegro maestoso **A** **tutti** **19** **10** **Largamente** **15**

B **Tempo I** **14** **solo** **f** **ad libitum**

63 **p**

66 **cresc.**

68 **cresc.** **f** **tr** **p**

C **71** **3** **3**

75 **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **tr**

78 **3** **3** **3** **3** **3** **3**

82

85

tutti

5

solo

p

94

pp

99

cresc.

D

103

mf

tr

106

pp

108

mf

p

110

mf

cresc.

112

f

115

Example 115

118  *ad lib. [cadenza]* *f* *pp*

121



125


pp

129



Musical notation for measure 129, featuring a treble clef and a complex melodic line with many beamed sixteenth notes.

133



136 **E** Tempo I

p *pp*

139

cresc.

141

143

145

147

149

151 **F**
pp *cresc.* *cresc.*

155 *p* *cresc.*

157 *tr*

160 *tr* *p*

164 **G** tutti **H** 15 7 [Attacca]

The musical score is written for a Clarinet Principal in B-flat. It consists of ten staves of music. The first staff (141) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The second staff (143) continues this melodic line. The third staff (145) features more complex rhythmic patterns, including triplets. The fourth staff (147) contains several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The fifth staff (149) starts with a forte 'f' dynamic and includes a triplet. The sixth staff (151) begins with a piano 'pp' dynamic and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), marked with a box containing the letter 'F'. It includes 'cresc.' markings. The seventh staff (155) starts with a piano 'p' dynamic and continues with 'cresc.' markings. The eighth staff (157) features a trill 'tr' marking. The ninth staff (160) also includes a trill 'tr' and a piano 'p' dynamic. The final staff (164) is a whole rest, marked with a box containing the letter 'G', followed by the word 'tutti', a box with the letter 'H', and the numbers '15' and '7'. The piece concludes with '[Attacca]'.

II

Andantino sostenuto

Andantino sostenuto

p

4

tr

pp

cresc.

8

13

17

mf

21

A

p

26

tr

The musical score is written for a Clarinet Principal in B-flat. It consists of six staves of music. The tempo is marked 'Andantino sostenuto'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains measures 1-3, ending with a trill (*tr*). The second staff contains measures 4-6, starting with a piano-piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third staff contains measures 7-9. The fourth staff contains measures 10-12. The fifth staff contains measures 13-16, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff contains measures 17-20, ending with a piano (*p*) dynamic. The seventh staff contains measures 21-23, with a section marked 'A' in a box. The eighth staff contains measures 24-26, ending with a trill (*tr*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

29

pp *cresc.*

33

38

42

46

cresc.

50 **B** *ad. lib.* [cadenza]

[Attacca]

III

Allegro vivace

f

5

10 *p*

16 *mf* *p*

22 *mf*

28 **A** *pp* *cresc.*

35

40 **19** **B**

Staff 40-49: Treble clef, 2/4 time. Measure 40: quarter rest, quarter note G4, quarter rest. Measure 41: whole rest. Measure 42: quarter rest, quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 43: quarter note B4, quarter note C5. Measure 44: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 45: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 46: quarter note E4, quarter note D4. Measure 47: quarter note C4, quarter note B3. Measure 48: quarter note A3, quarter note G3. Measure 49: quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *f* at 40, *mf* at 42, *p* at 49.

65

Staff 65-70: Treble clef, 2/4 time. Measure 65: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 66: quarter note B4, quarter note C5. Measure 67: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 68: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 69: quarter note E4, quarter note D4. Measure 70: quarter note C4, quarter note B3. Dynamics: *mf* at 69.

71 **C**

Staff 71-77: Treble clef, 2/4 time. Measure 71: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 72: quarter note B4, quarter note C5. Measure 73: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 74: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 75: quarter note E4, quarter note D4. Measure 76: quarter note C4, quarter note B3. Measure 77: quarter note A3, quarter note G3. Dynamics: *p* at 71, *mf* at 77.

78

Staff 78-83: Treble clef, 2/4 time. Measure 78: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 79: quarter note B4, quarter note C5. Measure 80: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 81: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 82: quarter note E4, quarter note D4. Measure 83: quarter note C4, quarter note B3. Dynamics: *pp* at 83.

84

Staff 84-88: Treble clef, 2/4 time. Measure 84: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 85: quarter note B4, quarter note C5. Measure 86: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 87: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 88: quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *cresc.* at 84, *p* at 88.

89

Staff 89-95: Treble clef, 2/4 time. Measure 89: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 90: quarter note B4, quarter note C5. Measure 91: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 92: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 93: quarter note E4, quarter note D4. Measure 94: quarter note C4, quarter note B3. Measure 95: quarter note A3, quarter note G3. Dynamics: *mf* at 89, *pp* at 95.

96

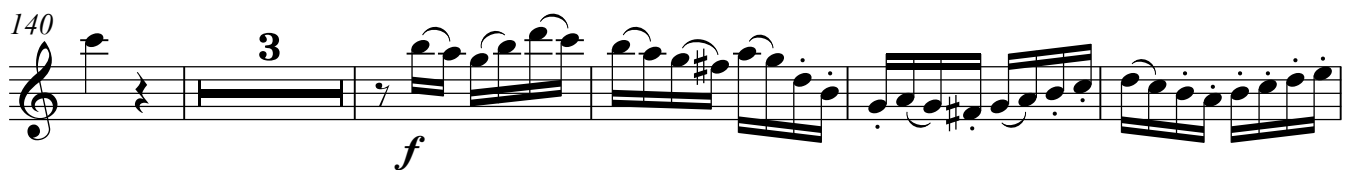
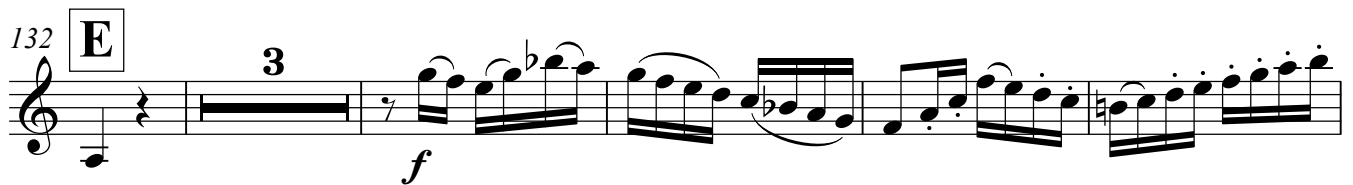
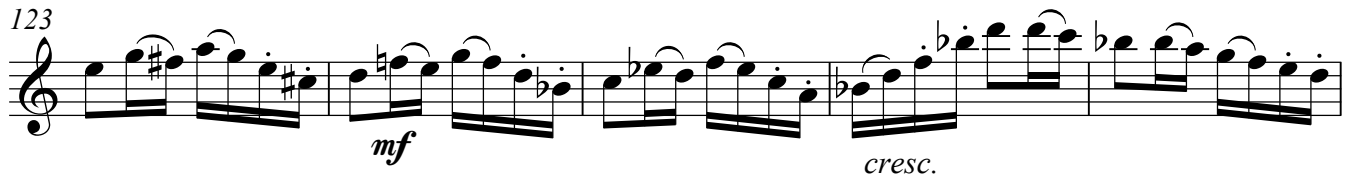
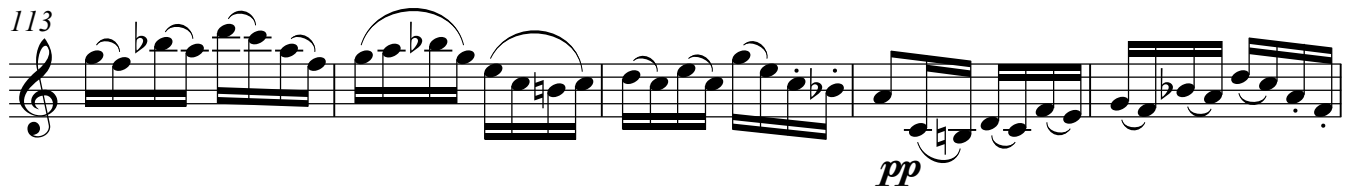
Staff 96-100: Treble clef, 2/4 time. Measure 96: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 97: quarter note B4, quarter note C5. Measure 98: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 99: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 100: quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *cresc.* at 96, *p* at 100.

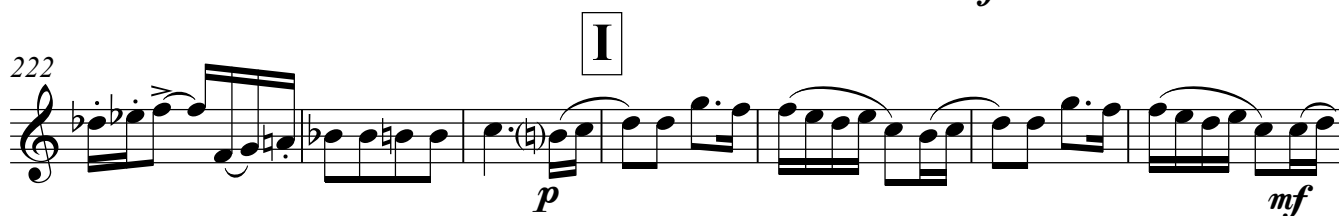
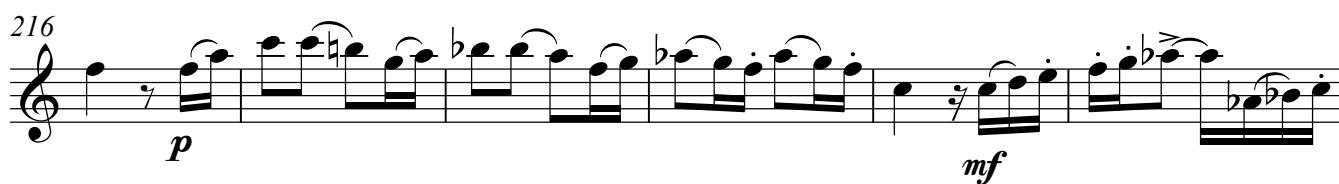
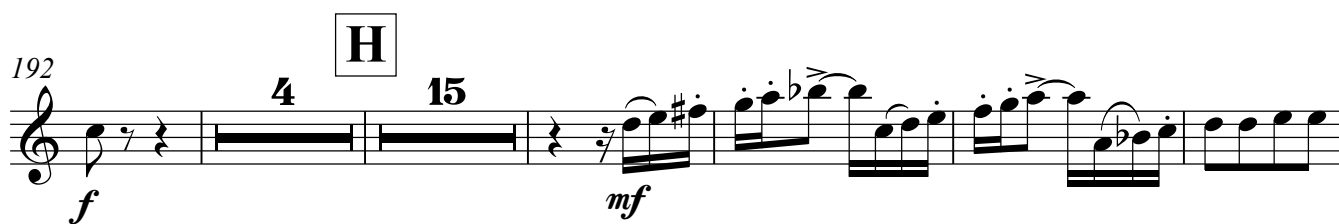
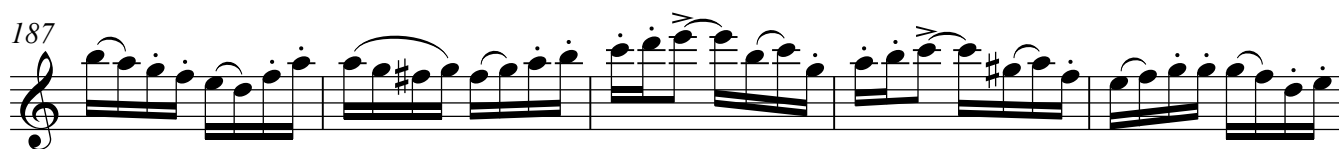
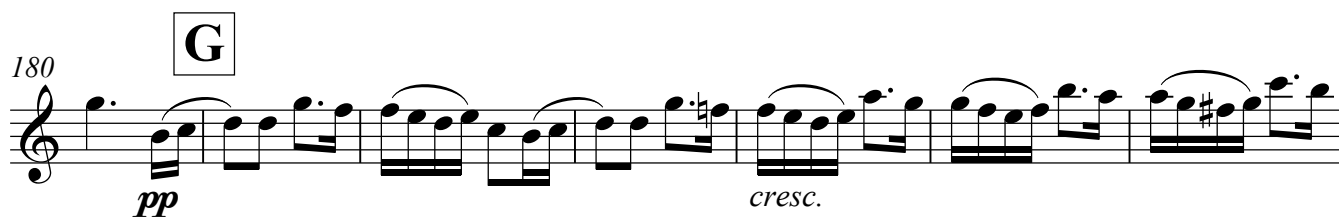
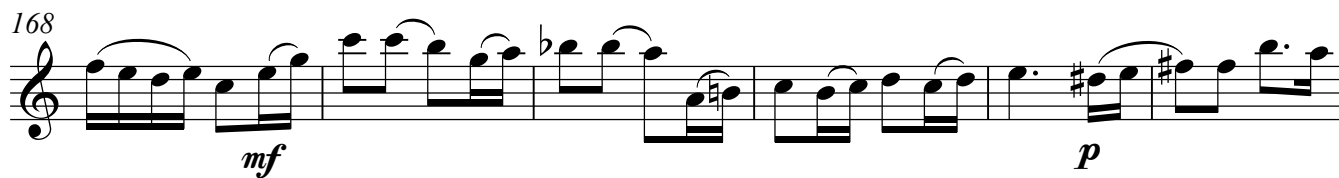
101 **D**

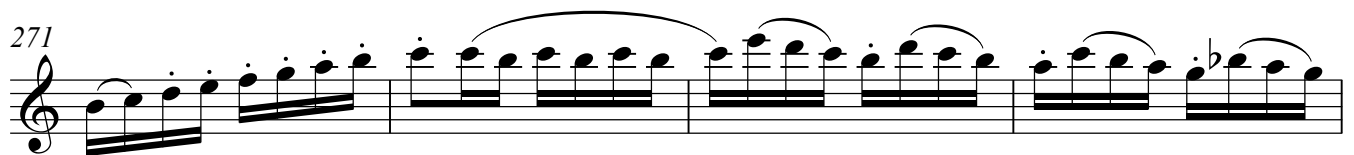
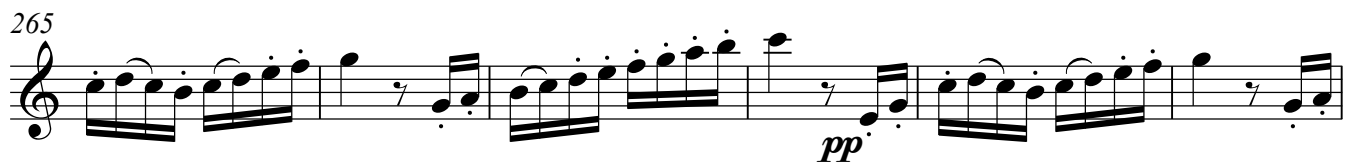
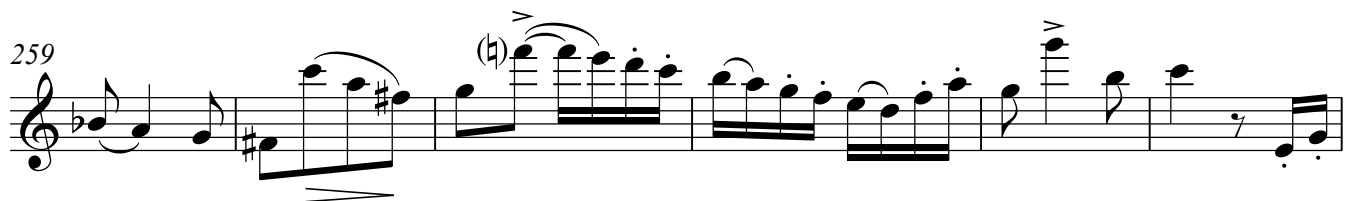
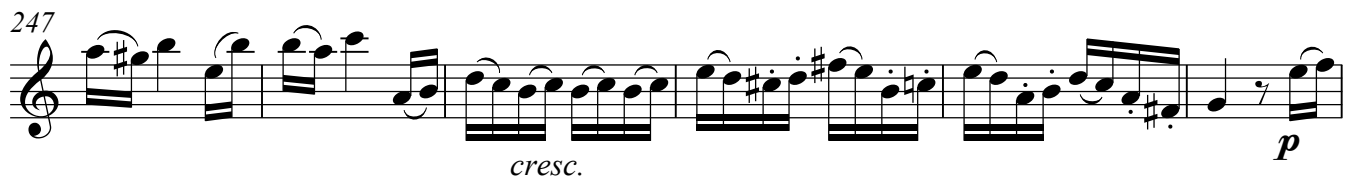
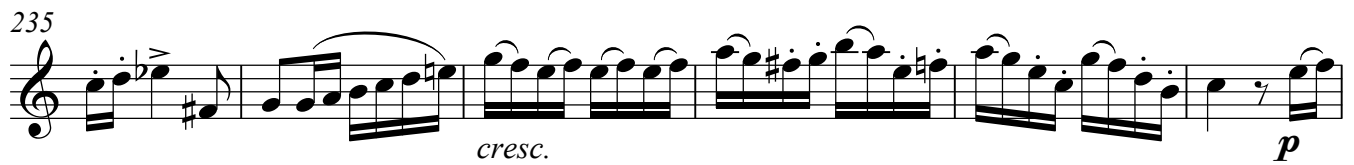
Staff 101-106: Treble clef, 2/4 time. Measure 101: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 102: quarter note B4, quarter note C5. Measure 103: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 104: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 105: quarter note E4, quarter note D4. Measure 106: quarter note C4, quarter note B3.

107

Staff 107-112: Treble clef, 2/4 time. Measure 107: quarter note G#4, quarter note A#4. Measure 108: quarter note B4, quarter note C5. Measure 109: quarter note B4, quarter note A#4. Measure 110: quarter note G#4, quarter note F#4. Measure 111: quarter note E4, quarter note D4. Measure 112: quarter note C4, quarter note B3. Dynamics: *mf* at 112.







280 **K**

285

290 *f* 3

294 *pp* 3 *cresc.*

298 *cresc.* **L**

304 *p* *cresc.*

308 *tr* *p*

315 *cresc.* *tr* *f* 2

The image displays a musical score for the Clarinet Principal part, written in the key of B-flat major (one flat). The score is organized into eight systems, each beginning with a measure number. The first system starts at measure 280 and includes a section marker 'K'. The second system begins at measure 285. The third system starts at measure 290 and features a forte 'f' dynamic and triplet markings. The fourth system begins at measure 294 and includes a pianissimo 'pp' dynamic and a crescendo 'cresc.' marking. The fifth system starts at measure 298 and contains a section marker 'L' and a crescendo 'cresc.' marking. The sixth system begins at measure 304 and includes a piano 'p' dynamic and a crescendo 'cresc.' marking. The seventh system starts at measure 308 and features trills 'tr' and a piano 'p' dynamic. The eighth system begins at measure 315 and includes a crescendo 'cresc.' marking, a trill 'tr', a forte 'f' dynamic, and a final measure with a '2' indicating a repeat or second ending. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings.

323 **5** **M**

p

Musical staff 323-332: Treble clef, key of B-flat major. Measure 323 starts with a whole rest, followed by a 5-measure rest, then a quarter rest. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed in pairs. A dynamic marking *p* is placed below the first note of the eighth-measure rest.

333

cresc. *p*

Musical staff 333-337: Continuation of the eighth-note pattern. A dynamic marking *cresc.* is at the start, and *p* is at the end.

338

cresc.

Musical staff 338-342: Continuation of the eighth-note pattern. A dynamic marking *cresc.* is at the end.

343

f 3 3 3 3 3

Musical staff 343-347: Continuation of the eighth-note pattern. A dynamic marking *f* is at the start. Measures 344-347 contain triplets of eighth notes, each marked with a '3'.

348 **N**

p 3 3 3 3

Musical staff 348-352: Continuation of the eighth-note pattern. A dynamic marking *p* is at the start. Measures 349-352 contain triplets of eighth notes, each marked with a '3'.

353

3 3 3 3

Musical staff 353-357: Continuation of the eighth-note pattern. Measures 354-357 contain triplets of eighth notes, each marked with a '3'.

358

ff

Musical staff 358-361: Continuation of the eighth-note pattern. A dynamic marking *ff* is at the end.

362

4

Musical staff 362-365: Continuation of the eighth-note pattern. Measure 365 ends with a whole rest, followed by a 4-measure rest, then a final double bar line.

Piano reduction

Deuxième Concerto

pour la clarinette avec Orchestre

composé et dédié à Sa Majesté

Pierre 1^{er}

Empereur du Brésil et Roi de Portugal

par:

J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:

Luís Carvalho

Deuxième Concerto

pour la clarinette avec Orchestre

J. A. Canongia (1784-1842)/

revisão crítica e redução [2005]:

Luís Carvalho (n.1974)

I

Clarinetto
Principale
in Sib

Allegro maestoso
tutti

Piano

Allegro maestoso
tutti

p

tr

4

tr

cresc.

tr

tr

7

tr

fp

10

Measures 10-12 of a piano piece in B-flat major. Measure 10 features a trill in the right hand and a bass line with chords and eighth notes. Measure 11 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 12 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) in measure 11 and *fp* in measure 12.

13

Measures 13-15 of a piano piece in B-flat major. Measure 13 features a trill in the right hand and a bass line with chords and eighth notes. Measure 14 has a trill in the right hand and a bass line with chords and eighth notes. Measure 15 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) in measure 13 and *fp* in measure 14.

16

Measures 16-18 of a piano piece in B-flat major. Measure 16 features a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 17 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 18 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measure 17 and *f* (forte) in measure 18.

19

Measures 19-21 of a piano piece in B-flat major. Measure 19 features a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 20 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 21 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamics include *f* (forte) in measure 19 and *f* in measure 20.

22

Measures 22-24 of a piano piece in B-flat major. Measure 22 features a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 23 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 24 has a half-note chord in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamics include *f* (forte) in measure 22 and *p* (piano) in measure 23.

25

cresc.

f

28

Largamente

p

31

34

38

pp

dim.

pp

41

Musical score for measures 41-43. Measure 41: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note Bb4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note Bb2, and eighth note A2. Measure 42: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 43: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2.

44

B Tempo I

f

Musical score for measures 44-46. Measure 44: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 45: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 46: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2.

47

Musical score for measures 47-49. Measure 47: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 48: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 49: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2.

50

p

cresc.

Musical score for measures 50-52. Measure 50: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 51: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 52: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2.

53

f

tr

dim.

Musical score for measures 53-55. Measure 53: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 54: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2. Measure 55: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, eighth note B4, and eighth note A4. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, eighth note B2, and eighth note A2.

57 solo

f *pp*

61 *ad libitum*

solo *f*

64

p *f* *p* *cresc.*

67

cresc. *f* *cresc.*

69

f *p* **C** **C**

73

3 3 3 3 3 3

76

3 3 3 *tr* 3 3

80

3 3 3 3 1 3

84 *tutti*

f

87

f

90 *solo* *p*

f

93 *solo* *p*

p

98

pp *cresc.*

pp *cresc.*

102

mf

D

mf

105

pp

pp

107

mf

mf

109

p *mf* *cresc.*

p *mf* *cresc.*

112

f

f

114

mf *f*

116

f

118

ad lib. [cadenza]

f *pp*

dim.

mf *ff* *p*

Largamente

121

p

125

128

Musical score for measures 128-130. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 128 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 129 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 130 has a half note in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *pp* in the treble and *dim.* and *pp* in the grand staff.

131

Musical score for measures 131-134. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 131 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 132 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 133 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 134 has a half note in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *pp* in the treble and *dim.* and *pp* in the grand staff.

135

Musical score for measures 135-137. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 135 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 136 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 137 has a half note in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *pp* in the treble and *dim.* and *pp* in the grand staff. A tempo change is indicated by a box labeled **E** Tempo I.

138

Musical score for measures 138-140. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 138 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 139 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 140 has a half note in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *pp* in the treble and *dim.* and *pp* in the grand staff. A tempo change is indicated by a box labeled **E** Tempo I.

141

Measures 141-142. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

143

Measures 143-144. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

145

Measures 145-147. The right hand has a fast, repetitive melodic pattern. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

148

Measures 148-150. The right hand features triplets and dynamic markings (*f*, *p*). The left hand accompaniment also includes dynamic markings (*f*, *p*).

151 **F**

pp *cresc.* 3 *cresc.*

155

p *cresc.*

157

pp *cresc.* *cresc.* *tr*

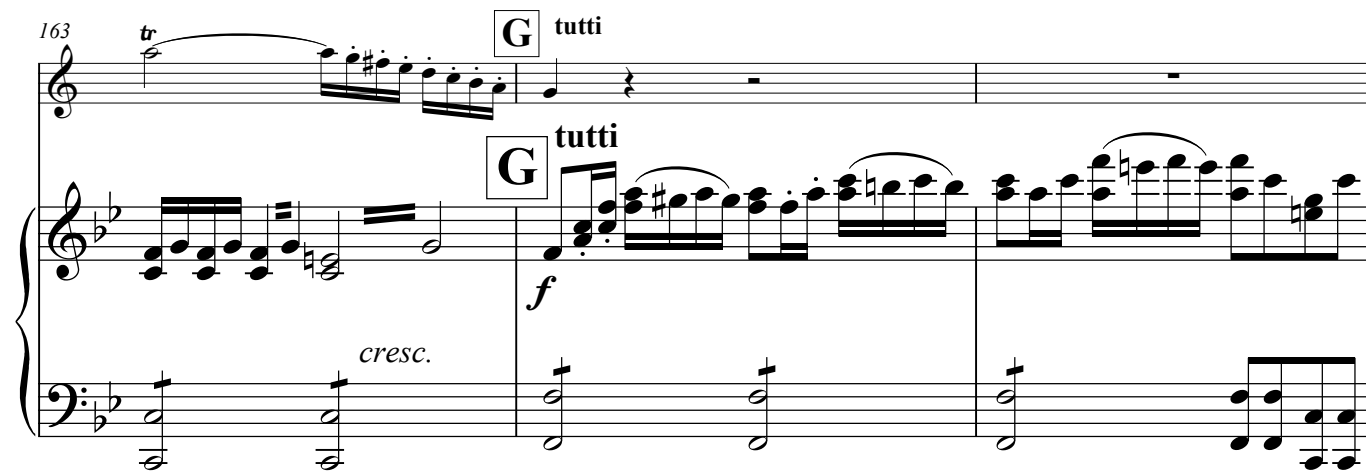
160

p *p* *cresc.*

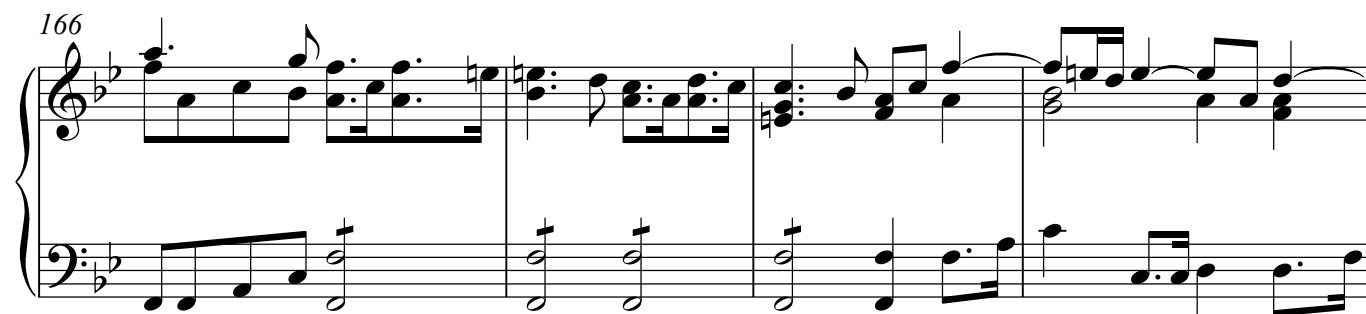
163 *tr* **G** tutti

G tutti *f*

cresc.



166



170 *p*



173 *cresc.*



175

f

178

H

181

dim.

183

185

[Attacca]

[Attacca]

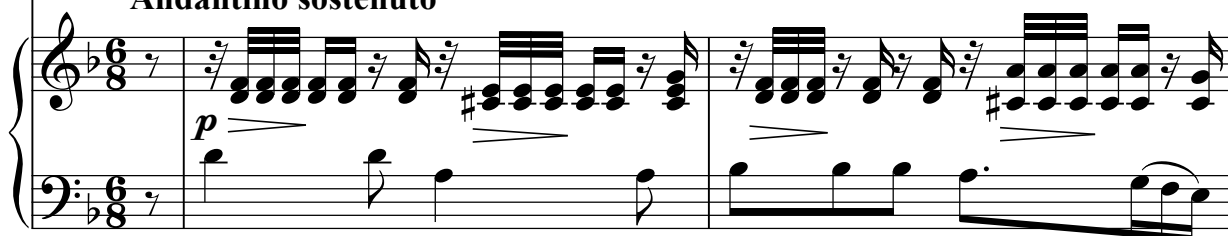
II

Andantino sostenuto

Clarinetto
Principale
en Sib

Andantino sostenuto

Piano



3



5



8



11

Measures 11 and 12 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, all tied across the measure boundary. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in the treble and a steady eighth-note bass line.

13

Measures 13 and 14 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, all tied across the measure boundary. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in the treble and a steady eighth-note bass line.

15

Measures 15, 16, and 17 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, all tied across the measure boundary. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in the treble and a steady eighth-note bass line.

18

Measures 18 and 19 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, all tied across the measure boundary. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in the treble and a steady eighth-note bass line.

20

Measures 20-21 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *mf*. The grand staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass staff, also marked *mf*. Measure 21 ends with a double bar line and a repeat sign.

22

Measures 22-23 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *cresc.*. The grand staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass staff. Measure 23 ends with a double bar line and a repeat sign.

24

Measures 24-25 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *p*. The grand staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass staff, marked *dim.* and *p*. Measure 25 ends with a double bar line and a repeat sign.

26

Measures 26-27 of a musical score. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *p*. The grand staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass staff. Measure 27 ends with a double bar line and a repeat sign.

28

tr

30

pp *cresc.*

pp *cresc.*

33

35

35

37

37

Measures 37-38 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 37 features a long melodic line in the treble staff with a slur and a fermata over the final note, and a complex accompaniment in the grand staff with many beamed sixteenth notes. Measure 38 continues the melodic line and accompaniment, with an arrow pointing to a specific note in the bass staff.

39

Measures 39-40 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 39 shows a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 40 continues the melodic line and accompaniment, with an arrow pointing to a specific note in the bass staff.

41

Measures 41-42 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 41 features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 42 continues the melodic line and accompaniment, with an arrow pointing to a specific note in the bass staff. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in both the treble and bass staves of measure 42.

43

Measures 43-44 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 43 features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 44 continues the melodic line and accompaniment, with an arrow pointing to a specific note in the bass staff. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in both the treble and bass staves of measure 44. A bracket labeled (b) is placed under the bass staff of measure 44.

45

Measures 45-46 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 45 features a treble staff with a half note G#4, an eighth note A4, and a half note B4 tied to the next measure. The grand staff has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Measure 46 continues the treble staff melody with a half note B4, a half note A#4, and a half note G#4. The grand staff accompaniment continues with various rhythmic patterns and a long note in the bass.

47

Measures 47-49 of a musical score. Measure 47 has a treble staff with a half note G#4, an eighth note A4, and a half note B4 tied to the next measure. The grand staff accompaniment includes a *cresc.* marking. Measure 48 continues the treble staff melody with a half note B4, a half note A#4, and a half note G#4. The grand staff accompaniment continues with various rhythmic patterns and a long note in the bass. Measure 49 features a treble staff with a half note G#4, a half note A#4, and a half note B4. The grand staff accompaniment includes a *f* marking and a *cresc.* marking.

50

B*ad. lib.* [cadenza]

Measures 50-51 of a musical score. Measure 50 features a treble staff with a half note G#4, an eighth note A4, and a half note B4 tied to the next measure. The grand staff accompaniment includes a *f* marking and a *cresc.* marking. Measure 51 continues the treble staff melody with a half note B4, a half note A#4, and a half note G#4. The grand staff accompaniment continues with various rhythmic patterns and a long note in the bass.

Measures 52-53 of a musical score. Measure 52 features a treble staff with a half note G#4, an eighth note A4, and a half note B4 tied to the next measure. The grand staff accompaniment includes a *f* marking and a *cresc.* marking. Measure 53 continues the treble staff melody with a half note B4, a half note A#4, and a half note G#4. The grand staff accompaniment continues with various rhythmic patterns and a long note in the bass. The system concludes with a double bar line and the instruction *[Attacca]*.

III

Allegro vivace

Clarinetto
Principale
in Sib

Clarinetto Principale in Sib

f

5

10

p

15

mf

p

21

mf

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet in B-flat (Sib). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is written in 2/4 time and consists of 24 measures. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the clarinet starting with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the melodic line. The third system (measures 9-12) shows the clarinet playing a melodic line with a piano (*p*) dynamic, while the piano accompaniment enters with chords in the right hand and single notes in the left hand. The fourth system (measures 13-16) continues the piano accompaniment. The fifth system (measures 17-20) shows the clarinet with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic in the final measure. The sixth system (measures 21-24) continues the piano accompaniment and the clarinet with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

25

pp **A**

30

cresc.

34

f

39

f

44

Measures 44-48 of a piano piece. The right hand features a melodic line with a half note, a quarter note with a sharp, and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in both staves.

49

Measures 49-53. The right hand continues the melodic development with a crescendo (*cresc.*) marking. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A flat (*b*) is used as an accidental in measure 51.

54

Measures 54-58. The right hand has a more complex melodic line with many beamed eighth notes. The left hand accompaniment becomes more active. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 56.

59

Measures 59-63. Measure 59 is a whole rest in the right hand, marked with a box 'B'. The right hand enters in measure 60 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand has a box 'B' above the first measure. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 61.

65

mf

71

p **C** **C**

76

mf

82

pp *cresc.* *pp* *cresc.*

88

p *mf*

93

pp *cresc.*

98

p **D**

103

p

108

mf

mf

114

pp

pp

118

mf

pp

mf

pp

123

mf

cresc.

mf

cresc.

127



f

132

E



E

mf

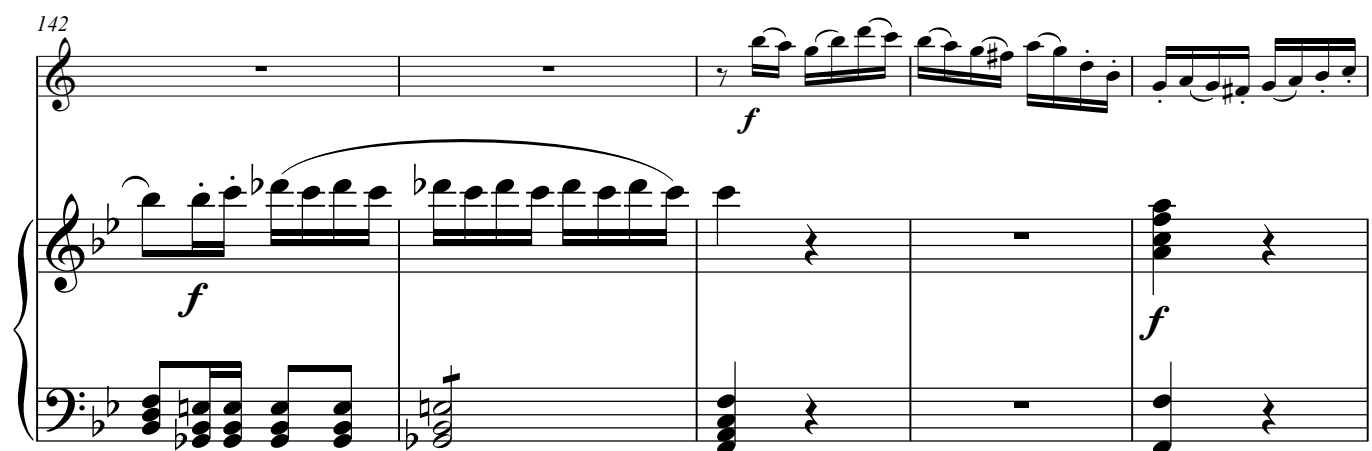
f

137



mf

142



f

f

147

F *ad lib. [cadenza]*

148 149 150 151 152

153 154 155 156 157

153

158

163

p

168

mf *p*

174

mf

179

pp *pp* **G** **G**

184

cresc.

188

f

193

p

H

198

cresc.

203

207

f

212

mf *p*

218

mf

224

p *mf*

229

pp

235

Measures 235-240. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and a crescendo. The left hand has a piano accompaniment with chords and a crescendo. Dynamics include *pp* and *cresc.*

240

Measures 240-245. The right hand continues the melodic line with a crescendo and a dynamic change to *mf*. The left hand has a piano accompaniment with chords and a dynamic change to *p*. Dynamics include *p* and *mf*.

245

Measures 245-250. The right hand continues the melodic line with a crescendo and a dynamic change to *pp*. The left hand has a piano accompaniment with chords and a dynamic change to *mf*. Dynamics include *pp* and *mf*.

250

Measures 250-255. The right hand continues the melodic line with a crescendo and a dynamic change to *p*. The left hand has a piano accompaniment with chords and a dynamic change to *p*. Dynamics include *p* and *pp*. There are two 'J' markings above the right hand staff.

255

260

266

272

277

K

pp

282

(b)

287

f *p*

292

f *p* *pp* *cresc.*

298

cresc.

L

cresc.

p

305

cresc.

pp

cresc.

cresc.

310

tr

p

cresc.

p

cresc.

318

tr

f

f

f

323

323

324

325

326

327

328

M

p

M

p

328

329

330

331

332

333

cresc.

p

cresc.

p

333

334

335

336

337

338

cresc.

cresc.

338

339

340

341

342

343

f

f

343

344

345

346

347

348 **N**

p

p

mf

353

cresc.

f

358

ff

ff

363

ff

3^e

CONCERTO

pour la

Clarinette

avec Acc^l*d'Orchestre ou de Quatuor.**dédié à*

S. M. Don Fernando second

Roi de Portugal.

PAR

J. A. CANONGIA.

*Chevalier de l'Ordre du Christ, Prof^r du Conservatoire
Musical de la Chambre de S. M. très fidèle, 1^{er} Clarinette de l'Opéra.*

A T.

Pris 15^l

PARIS. SCHONENBERGER, Editeur.

*Boulevard Poissonnière, 20.**S. 949.*

[1842]

Schonenberger
Paris and Brunswick, 1840

Clarinete Principal
(en sib)

3^{ème}. Concerto

pour la clarinette
avec accompagnement de Orchestre ou Quatuor

dédié à
S. M. Don Fernando second
Roi de Portugal

par:
J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:
Luís Carvalho

3^{ème}. Concerto pour la clarinette

J. A. Canongia (1784-1842)/
revisão crítica e redução [2005]:
Luís Carvalho (n.1974)

I

Allegro maestoso
tutti **24** **A** **23** **solo** **3** **B**

f **3** **3**

50 *cresc.* **ff** **p**

53 **pp**

57

60 *cresc.* **f**

62 **tutti** **solo**

67 **pp** *cresc.* **pp** *cresc.*

72 **3** **3** **3** **3** **3** **3**

76 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

79 *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 *ritard.*

82 *a tempo* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 **C**

86 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

90 *p* *cresc.*

94 *f* *tutti* *solo* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

99 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

103 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 **D** *tr*

106 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet Principal in B-flat major. The score consists of nine staves of music, numbered 76 to 106. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and frequent triplet markings (indicated by a '3' over the notes). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *ritard.* (ritardando) and *a tempo*. There are two section markers, 'C' and 'D', each enclosed in a box. The 'tutti' and 'solo' markings indicate changes in the number of players. The score ends with a trill (tr) in measure 103.

108



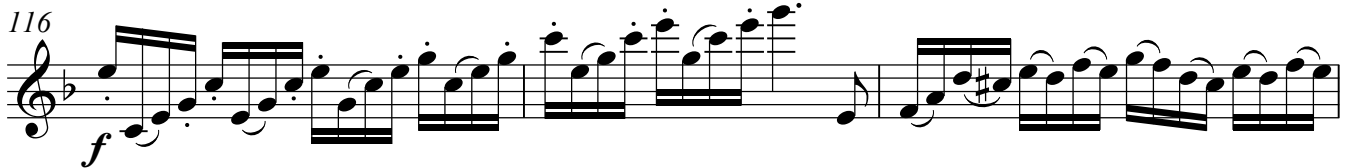
110



113



116



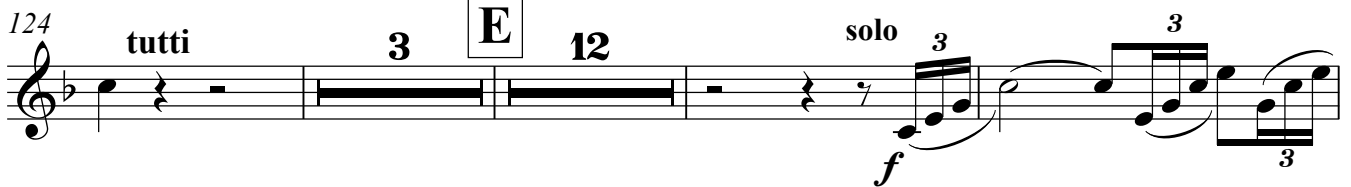
119



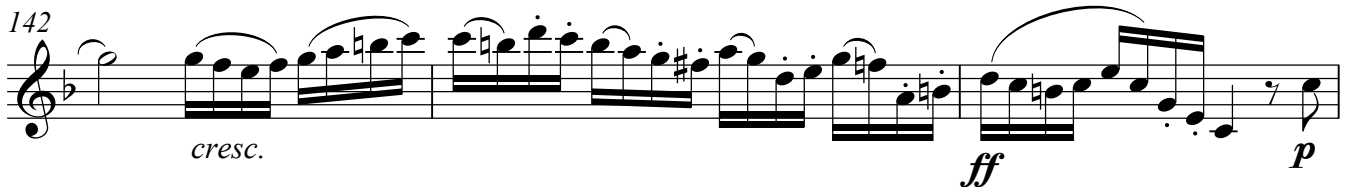
121



124

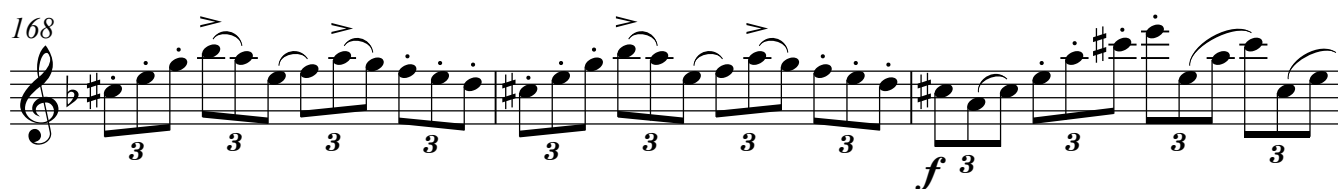
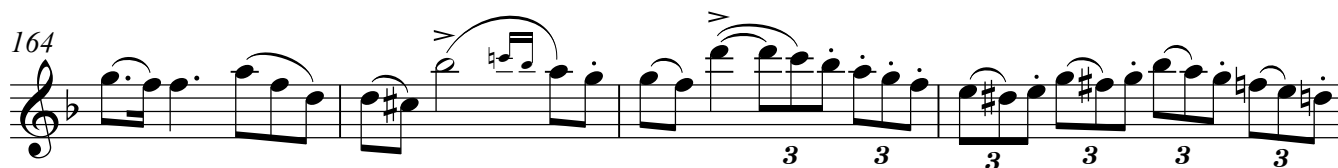
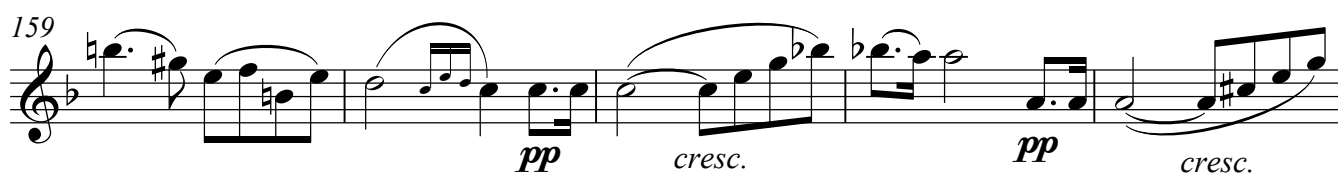
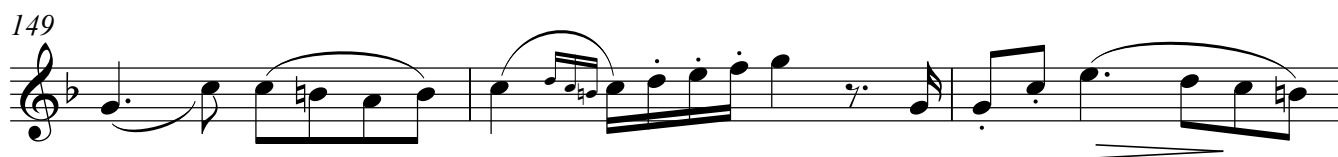


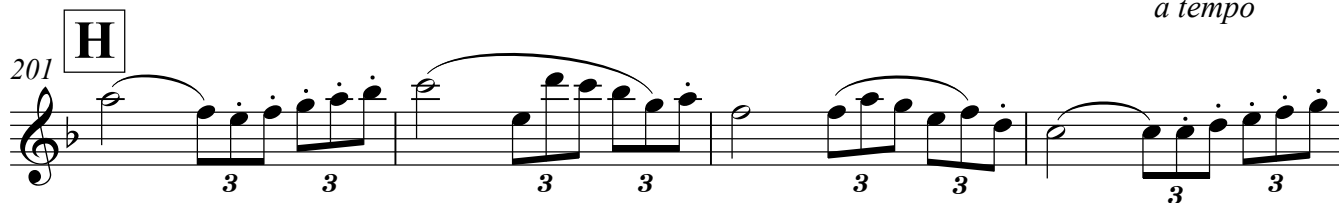
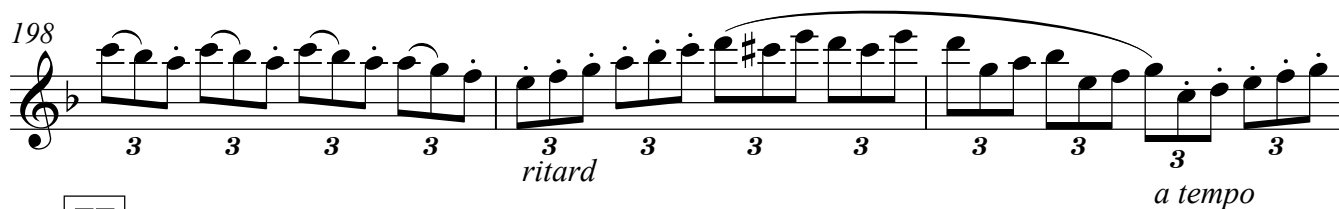
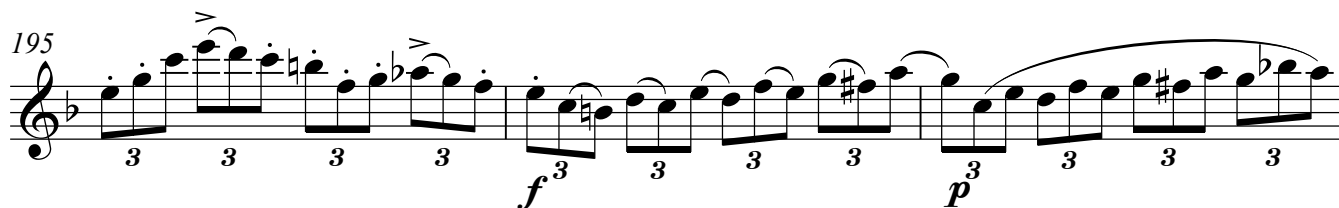
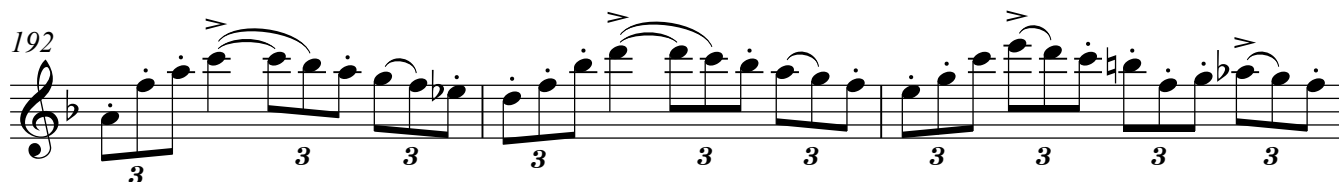
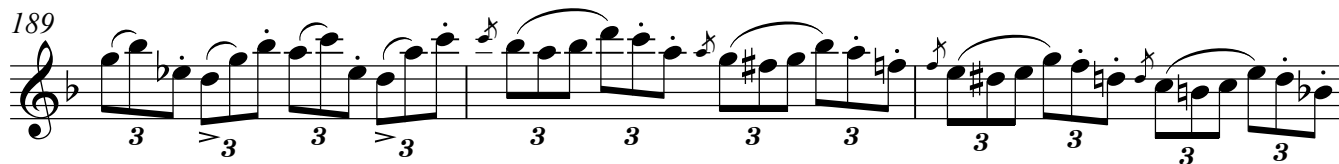
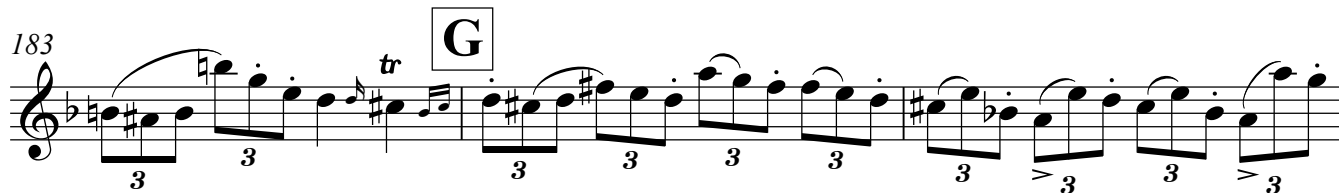
142

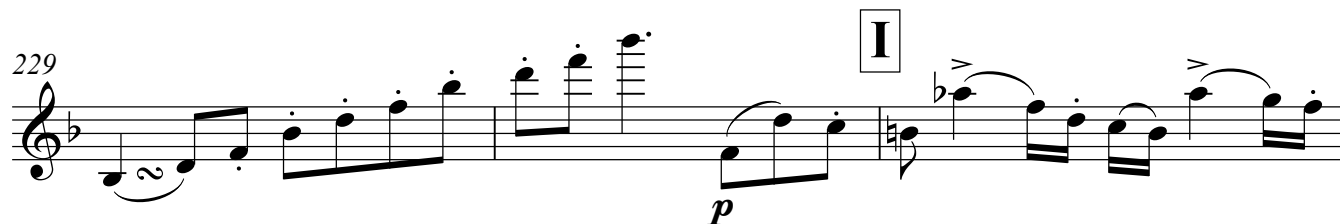
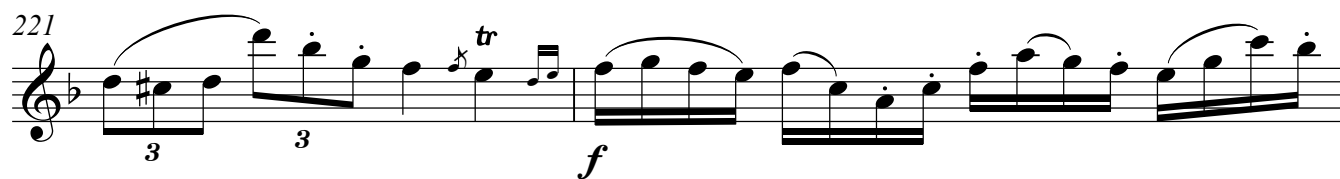
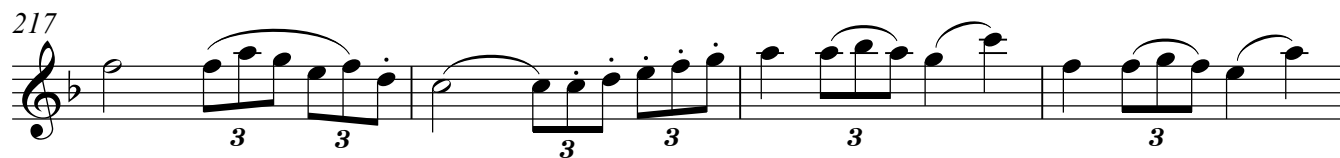


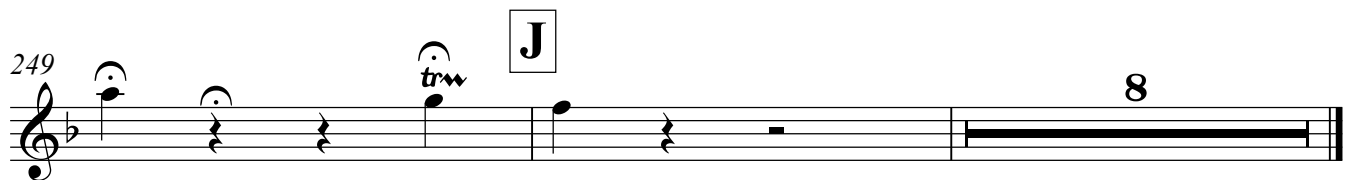
145











II

Andantino
tutti 3

solo

p

7

10

sf *p* *cresc.* *tr.*

13

f *dim.* *p*

17

20

cresc.

22

dim. *p* *cresc.*

25 **A**

cresc.

28

f

tutti **3**

32 **solo**
p

36 **sf**

39 *p* *cresc.* **f**

42 *dim.* *p*

46 *cresc.*

49 *dim.*

B **Più mosso**

51 *(b)*

55

59 **tutti** **3**
pp

[Attacca]
Subito

III

Allegro solo

p

7 *p* *f*

12 *tutti* *solo* *p*

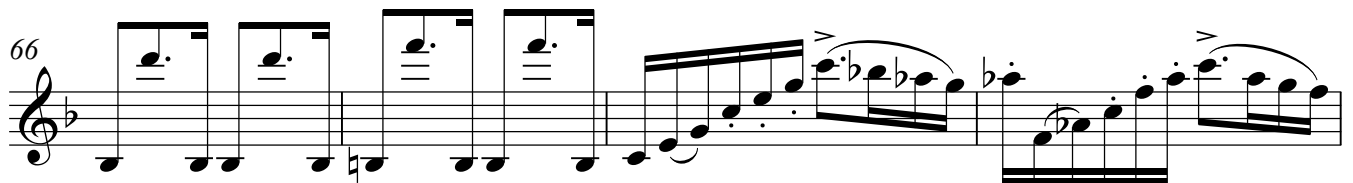
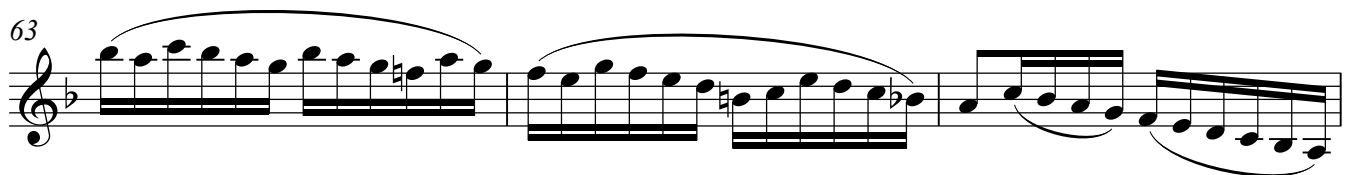
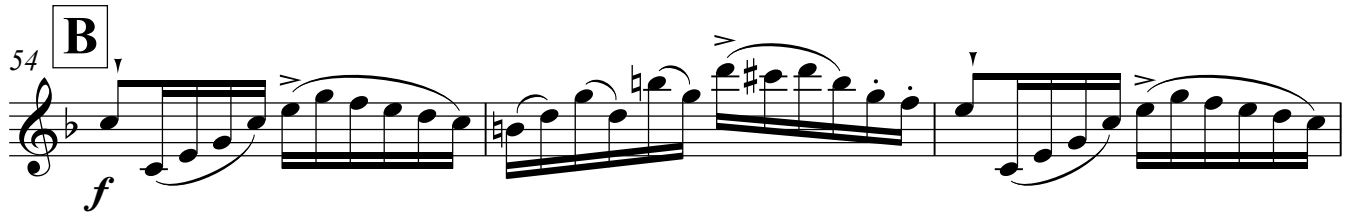
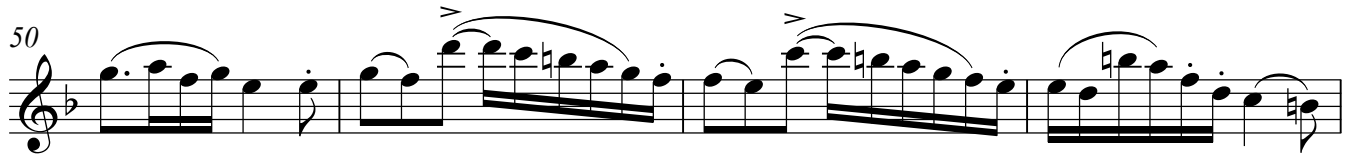
24

30 **A** *f*

34

37

41



77 **C** *ad lib.*

p

Musical staff 77-82: Treble clef, key of B-flat major. Measure 77 starts with a box labeled 'C'. The staff contains six measures of music. Measure 77 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 78 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 79 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 80 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. Measure 81 has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 82 has a half note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The dynamic *p* is written below measure 78.

83

p

Musical staff 83-87: Treble clef, key of B-flat major. Measure 83 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 84 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 85 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 86 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. Measure 87 has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The dynamic *p* is written below measure 86.

88 *tutti* *7* *solo*

f *p*

Musical staff 88-98: Treble clef, key of B-flat major. Measure 88 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 89 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 90 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 91 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. Measure 92 has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 93 has a half note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. Measure 94 has a half note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. Measure 95 has a half note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Measure 96 has a half note C3, a quarter note Bb2, and a quarter note A2. Measure 97 has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 98 has a half note D2, a quarter note C2, and a quarter note Bb1. The dynamic *f* is written below measure 90, and *p* is written below measure 98. The word *tutti* is written above measure 92, and *7* is written above measure 94. The word *solo* is written above measure 98.

99 **D**

Musical staff 99-104: Treble clef, key of B-flat major. Measure 99 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 100 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 101 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 102 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. Measure 103 has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 104 has a half note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3.

105

Musical staff 105-110: Treble clef, key of B-flat major. Measure 105 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 106 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 107 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 108 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. Measure 109 has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 110 has a half note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3.

110 *f* *p*

Musical staff 110-112: Treble clef, key of B-flat major. Measure 110 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 111 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 112 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The dynamic *f* is written below measure 110, and *p* is written below measure 112.

113

Musical staff 113-115: Treble clef, key of B-flat major. Measure 113 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 114 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 115 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

116

Musical staff 116-119: Treble clef, key of B-flat major. Measure 116 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 117 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 118 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 119 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3.

120

Musical staff 120-123: Treble clef, key of B-flat major. Measure 120 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 121 has a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. Measure 122 has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 123 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3.

E

125 *pp*

129 *f*

133

136 *p*

139 *cresc.* *f*

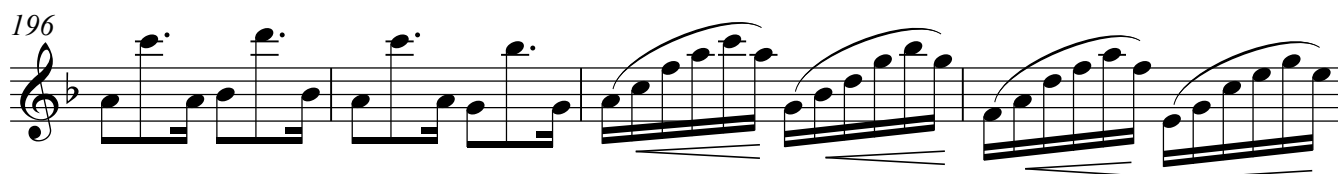
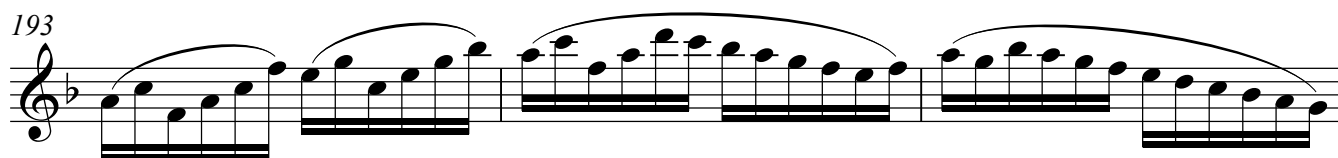
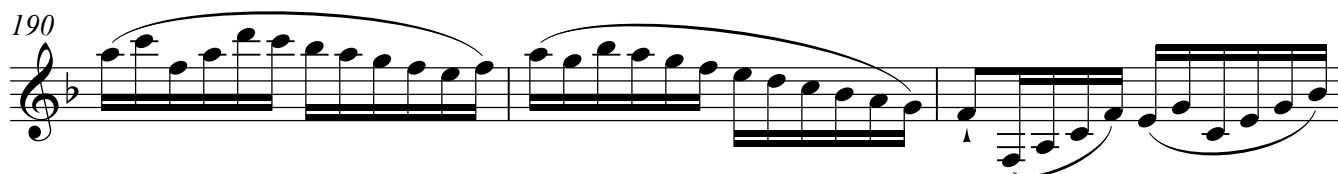
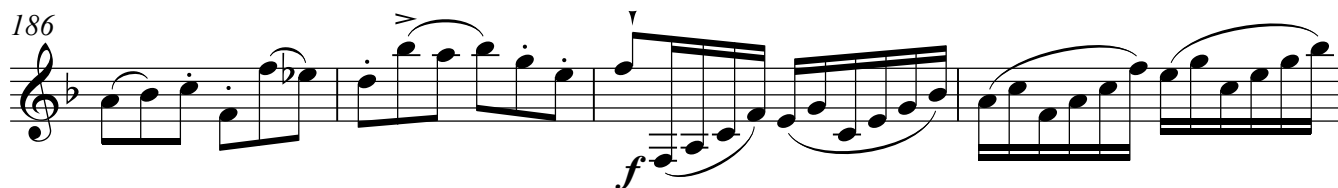
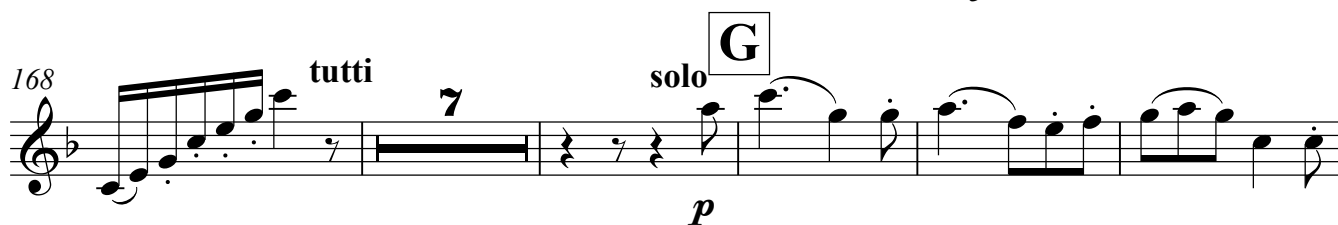
142

146

149 *ff*

F *ad lib.*

152 *dim.* *ritard.* *p*



200 **H**

203

cresc.

206 **tutti**

4

3^{ème.} Concerto

pour la clarinette
avec accompagnement de Orchestre ou Quatuor

dédié à

S. M. Don Fernando second

Roi de Portugal

par:

J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:

Luís Carvalho

3^{ème}. Concerto pour la clarinette

J. A. Canongia (1784-1842)/
revisão crítica e redução [2005]:
Luís Carvalho (n.1974)

I

**Allegro maestoso
tutti**

Clarinete
Principale
en Sib

**Allegro maestoso
tutti**

Piano

p

5

10

15

19

Measures 19-21. Treble clef: eighth-note triplets with accents. Bass clef: chords and single notes with accents.

22

Measures 22-24. Treble clef: eighth-note triplets. Bass clef: eighth-note triplets. Measure 24: piano (*p*) dynamic, triplet.

25

A

Measures 25-28. Treble clef: eighth-note triplets. Bass clef: chords. Measure 28: triplet of chords.

29

Measures 29-32. Treble clef: eighth-note triplets. Bass clef: chords. Measure 32: forte (*f*) dynamic, triplet of chords.

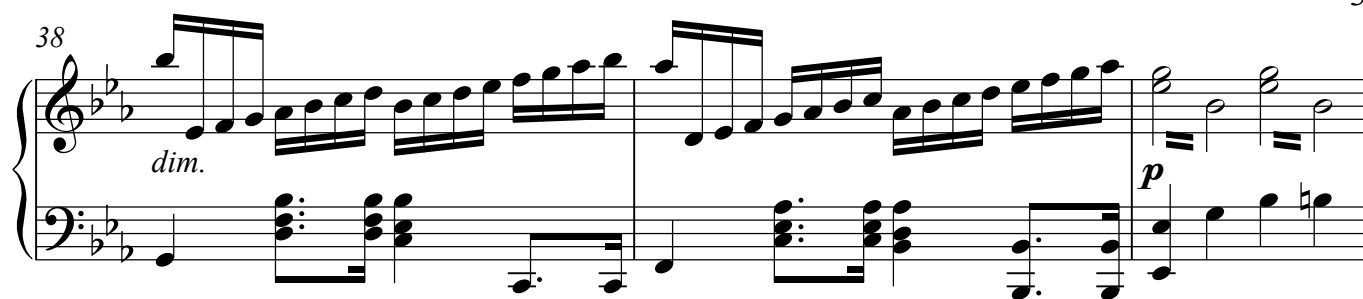
33

Measures 33-35. Treble clef: chords. Bass clef: chords.

36

Measures 36-38. Treble clef: eighth-note triplets. Bass clef: chords.

38



dim. *p*

41



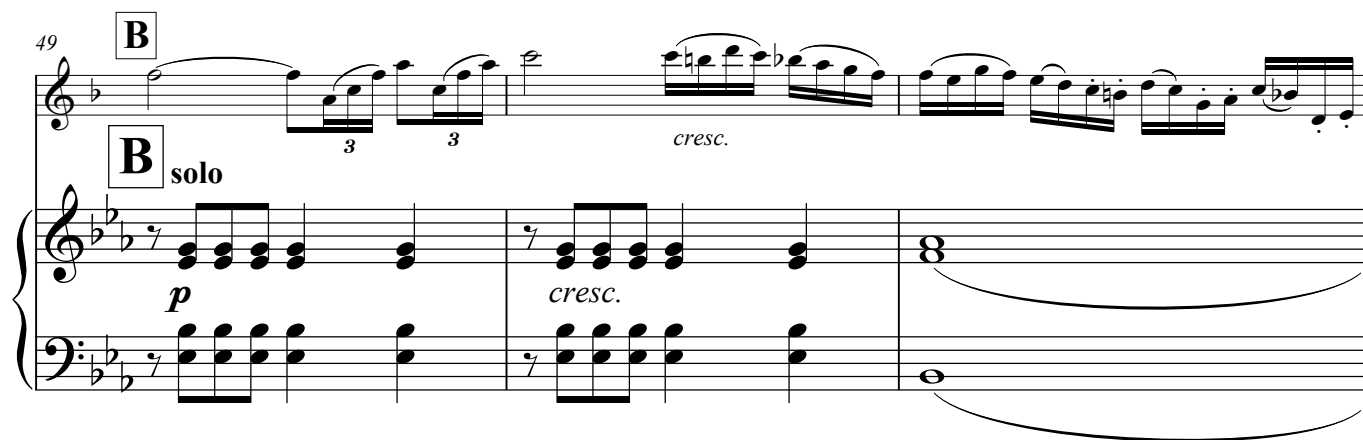
cresc. *f*

45



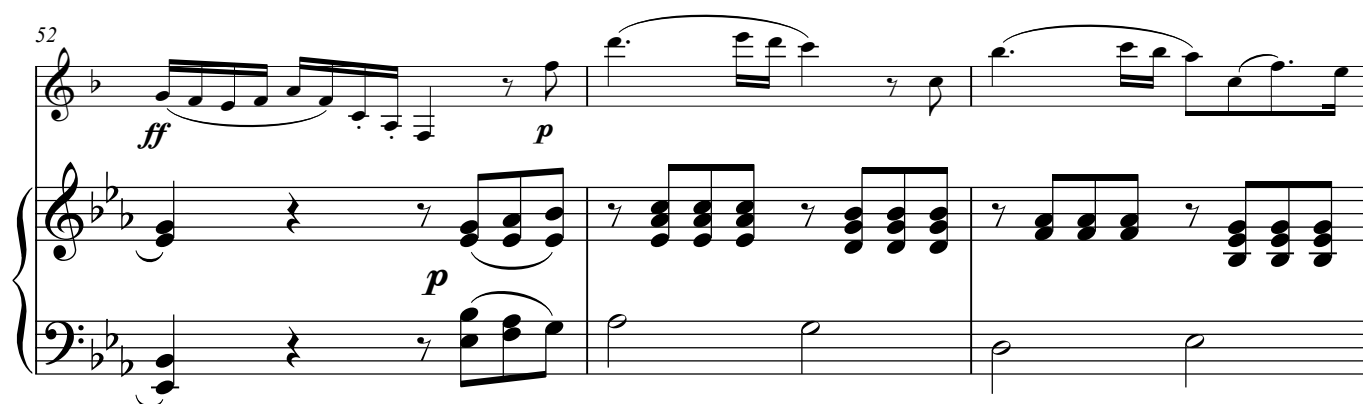
solo *f*

49



B *B* *solo* *p* *cresc.* *cresc.*

52



ff *p* *p*

55

pp

pp

59

cresc.

f

cresc.

62

tutti

f

tutti

64

solo

p

solo

68

pp *cresc.* *pp* *cresc.*

pp *cresc.* *pp*

72

cresc.

75

cresc.

78

f *p*

p

81

3 *ritard.* 3 3 3 3 3 *a tempo* 3 3 **C**

C *p*

84

3 3 3 3 3 3 3 3

88

3 3 3 3 *p* *cresc.*

p *cresc.*

93

tutti

f tutti *cresc.* *ff*

96

solo *p*

3

3

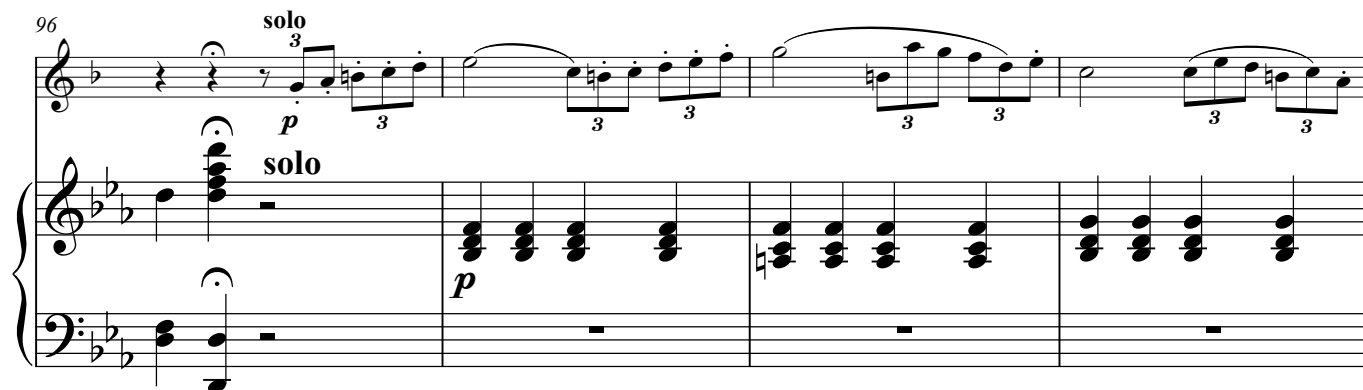
3

3

3

3

solo *p*



100

3

3

3

3

3

3

tr


3

3

3

3

tr



104

D

f

D



106



108

Measures 108-109. The right hand features a continuous eighth-note melody with slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, including a crescendo hairpin in measure 108.

110

Measures 110-112. Measure 110 continues the eighth-note melody in the right hand. Measure 111 has a fermata over the right hand. Measure 112 features a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo hairpin in the right hand.

113

Measures 113-115. Measure 113 begins with a new eighth-note melody in the right hand. Measures 114-115 show the right hand playing chords and single notes, with a crescendo hairpin in measure 114.

116

Measures 116-118. Measure 116 starts with a forte (*f*) dynamic marking and a new eighth-note melody in the right hand. Measures 117-118 show the right hand playing chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking in measure 117.

119

Musical score for measures 119-120. The system consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 119 features a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with a long note and a half note. Measure 120 continues the melody with a trill-like figure. A *cresc.* marking is placed over the piano accompaniment in measure 120.

121

Musical score for measures 121-122. The system consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 121 features a melodic line with trills (tr) and a piano accompaniment with a long note. Measure 122 continues the melody with trills and a piano accompaniment with a long note. A *cresc.* marking is placed over the piano accompaniment in measure 122.

124

tutti

Musical score for measures 124-127. The system consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 124 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note. Measure 125 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note. Measure 126 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note. Measure 127 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note. A *f* marking is placed over the piano accompaniment in measure 124.

128

E

Musical score for measures 128-129. The system consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 128 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note. Measure 129 features a melodic line with a long note and a piano accompaniment with a long note.

130

dim.

p

133

cresc.

f

137

solo

f

141

3

cresc.

solo

p

cresc.

144

ff

p

p

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 130-132) shows a right hand with rapid sixteenth-note runs and a left hand with chords and a melodic line. A 'dim.' (diminuendo) marking is above the first measure. The second system (measures 133-136) continues the right hand's runs, with 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte) markings. The third system (measures 137-140) features a 'solo' marking and a 'f' marking. The fourth system (measures 141-143) includes a triplet '3' and 'cresc.' markings. The fifth system (measures 144-146) starts with 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano) markings. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef.

147

pp

pp

151

cresc.

f

cresc.

154

tutti

solo

tutti

solo

f

157

F

F

p

pp

161

cresc. *pp* *cresc.*

pp *cresc.* *pp* *cresc.*

165

p

3 3 3 3 3 3

168

p

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

f 3 3 3 3

171

p

3 3 3 3 3 3 3 3

ff 3 3 3 3

p

174

3 3 3 3 3 3

178

3 3 3 3 3 3 *pp* 3 *pp* 3

182

3 3 3 3 3 3 *tr* **G** 3 3 3 3 3 3 *tr* **G** 3

185

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

188

Measures 188-190. The right hand features a continuous eighth-note triplet pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

191

Measures 191-193. The right hand continues the eighth-note triplet pattern. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

194

Measures 194-196. The right hand continues the eighth-note triplet pattern. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 196.

197

Measures 197-199. The right hand continues the eighth-note triplet pattern. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 197, and a ritardando (*ritard*) marking is present in measure 199.

200

a tempo

H

p

204

p

pp

209

cresc.

f

tutti

cresc.

f

tutti

213

solo

p

tr

ff

p

217

3 3 3 3 3 3

221

3 3 *f* *mp* 3 3 *tr*

224

3 3 3 3 3 3

226

3 3 3 3 3 3

228

p

231

p

cresc.

234

f

p

237

cresc.

239

tr. *tr.* *tr.* *tr.*

cresc.

242

tutti

tutti

f

246

250

J

J

sempre p

cresc.

f

255

ff

II

Clarinette
Principale
en Sib

Andantino
tutti

Piano

tutti

pp

cresc.

f

4

solo

p

solo

p

8

sf

sf

11

p

cresc.

f

p

cresc.

f

14

dim. *p*

This system contains measures 14, 15, and 16. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. Measure 14 features a melodic line with a 'dim.' marking. Measure 15 continues the melody. Measure 16 begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic phrase. The lower staff is in bass clef. Measures 14 and 15 feature a dense, sustained chordal texture with a 'dim.' marking. Measure 16 features a melodic line in the bass with a piano (*p*) dynamic.

17

This system contains measures 17 and 18. The upper staff continues the melodic line from measure 16. The lower staff features a continuous, flowing eighth-note accompaniment in both hands.

19

cresc. *cresc.*

This system contains measures 19 and 20. The upper staff features a melodic line with a 'cresc.' marking. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment in both hands, also marked with 'cresc.'.

21

dim. *p* *dim.* *p*

This system contains measures 21, 22, and 23. The upper staff features a melodic line with a 'dim.' marking in measure 21, a piano (*p*) dynamic in measure 22, and a 'dim.' marking in measure 23. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment in both hands, with a 'dim.' marking in measure 22 and a piano (*p*) dynamic in measure 23.

24

A

cresc.

cresc.

27

cresc.

f

f

tutti

tutti

pp

30

cresc.

f

p

solo

solo

33

p

36

p *sf*

39

p *cresc.* *f*

42

dim. *p*

45

47

49

52

B Più mosso

55



58

pp **tutti**



62

f *cresc.* *ff* [Attacca] Subito [Attacca] Subito



III

Clarinette
Principale
en Sib

**Allegro
solo**

p

**Allegro
solo**

Piano

p

5

p

p

10

f

tutti

f

f

f

15

20

solo

p

solo

p

26

32

A

f

A

35

pp

38

Measures 38-42 of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 40. The lower staff (bass clef) features a piano accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 39.

43

Measures 43-47 of a musical score. The upper staff continues the melodic line with trills. The lower staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 43, and a pianissimo (*pp*) dynamic marking is present in measure 45.

48

Measures 48-52 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 48.

53

Measures 53-57 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 53. A box labeled 'B' is present above measure 54 in the upper staff and below measure 54 in the lower staff.

57

57

60

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

60

63

63

67

67

71

ff *dim.* *f*

75

ritard. *C* *ad lib.* *p* *C* *p* *f*

80

85

p *f* *p* *f*

90 *tutti*

f

95 *solo* **D**

p **D** *solo*

100

106 *f*

f

111

p

pp

114

p

118

p

123

pp

pp

128

Measures 128-131. The right hand features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and sustained notes.

132

Measures 132-134. The right hand continues with eighth-note runs, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand features chords and slurs.

135

Measures 135-137. The right hand continues with eighth-note runs. The left hand features chords and slurs.

138

Measures 138-140. The right hand features eighth-note runs with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The left hand features chords with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.

141

Musical score for measures 141-144. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

145

Musical score for measures 145-148. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a steady accompaniment with some chordal textures.

149

Musical score for measures 149-152. Measure 149 has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure 150 has a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has flowing melodic lines, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

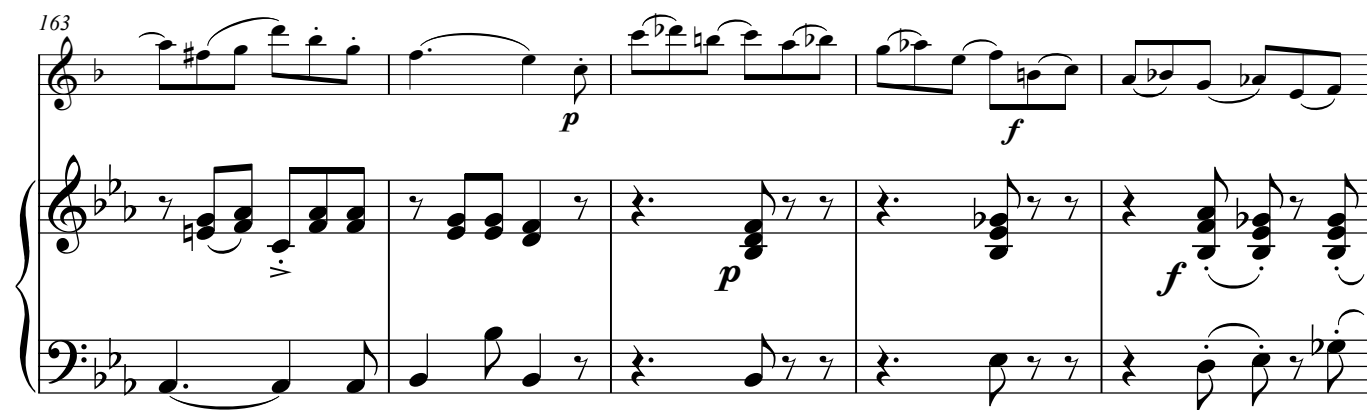
153

Musical score for measures 153-156. Measure 153 has a *ritard.* (ritardando) marking. Measure 154 has a *p* (piano) marking. Measure 155 has an *ad lib.* (ad libitum) marking. The right hand features melodic lines with slurs and ties. The left hand has a simple accompaniment with some chords.

158

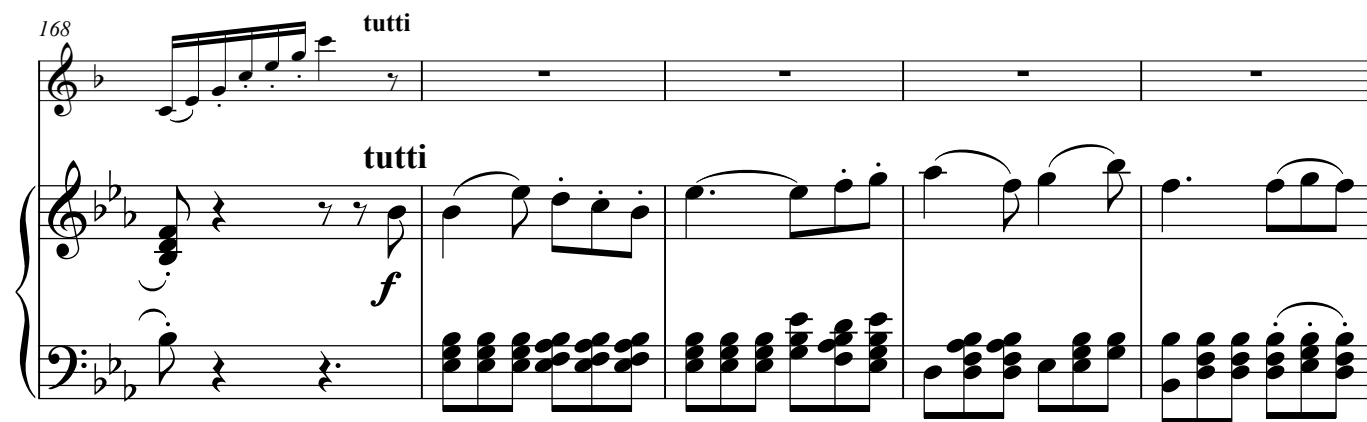


163



168

tutti



173

solo

G

p

G solo



179

Musical score for measures 179-184. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes. Measure 184 ends with a double bar line.

185

Musical score for measures 185-190. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 185 begins with a melodic line in the treble staff. Measure 186 features a forte (*f*) dynamic marking. Measure 187 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 188 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 189 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 190 features a piano (*p*) dynamic marking. The system ends with a double bar line.

189

Musical score for measures 189-191. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 189 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 190 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 191 features a piano (*p*) dynamic marking. The system ends with a double bar line.

192

Musical score for measures 192-195. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 192 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 193 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 194 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 195 features a piano (*p*) dynamic marking. The system ends with a double bar line.

195

f *cresc.*

199

H *H*

202

f *cresc.*

206

tutti *tutti* *ff*

209

ff

4^e.

Concerto

POUR LA

CLARINETTE

*avec acc. de grand Orchestre,**dedié à S.M.I.*

la Duchesse de Bragance

PAR

J. A. CATONNETA.

*Chevalier de l'Ordre du Christ, Prof^e du Conservatoire
Mauric^e de la Chambre de S.M. très fidèle, 1^{er} Clarinette de l'Opéra.*

A V.

Prix 15^f

PARIS, SCHONENBERGER, Éditeur.

*Boulevard des Capucines, 20.**S. 937.*

[1842]

Clarinete Principal
(en sib)

4^{ème.} Concerto

pour la clarinette

avec accompagnement de grand Orchestre

dédié à S.M.I.
la Duchesse de Bragane

par:
J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:
Luís Carvalho

4^{ème}. Concerto

pour la clarinette avec Orchestre

J. A. Canongia (1784-1842)/

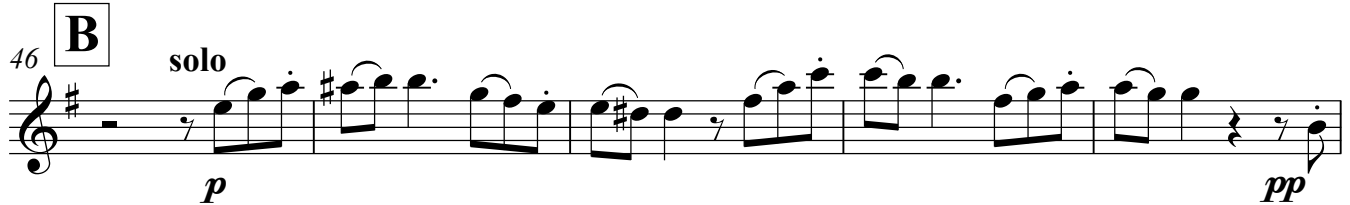
revisão crítica [2005]:

Luís Carvalho (n.1974)

I

Allegro agitato**A****19****12**

solo



67 *p cresc.* *p*

71 *cresc.* *p cresc.*

75 *tutti* **C** *solo* *p*

80

84 *pp cresc.*

89 *cresc.*

92 *tutti* **3**

98 **D** **6**

104 *ad lib. (Solo)* **2** *ritard.* *dim.*

110 *A tempo tutti* **5** [Attacca]

II

Adagio
solo

1 *p*

4 *cresc.* *mf*

7 *dim.* *p* *pp* *cresc.*

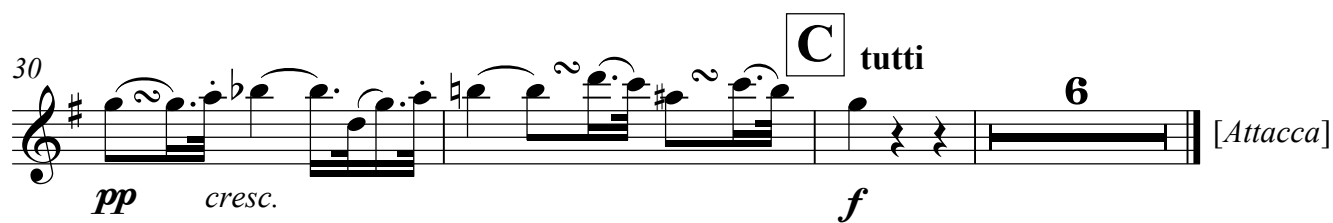
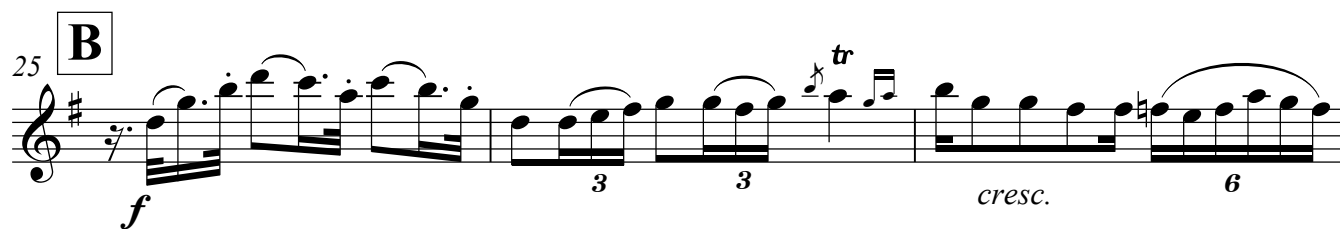
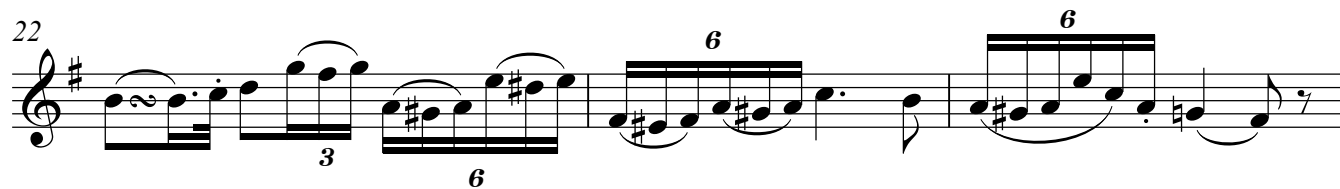
10 *f* *p* *pp*

13 *cresc.* *f* *p cresc. poco a poco*

17 *mf* *dim.*

20 *mf* *dim.* *p*

The musical score is for a Clarinet in B-flat, marked Adagio solo. It consists of 20 measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *pp*, *mf*, *cresc.*, *dim.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (3, 6). A section marker 'A' is placed above measure 13. The notation includes triplets, sextuplets, and slurs over groups of notes.



III

Allegro solo

mf

6

11

16

21

p *cresc.*

26

A

f

31

36 **tutti** **15** **solo**

f

56 **B**

p

62 *p*

67 *f*

72 *p* *tr*

78 **C** *tutti* *f* *cresc.*

83 *p* *cresc.*

90 *f* *p* *cresc.*

95 *f* *p*

99 *cresc.* *f*

D

104 *p* *cresc.*

108 3 3 3

112

116 *cresc.*

120

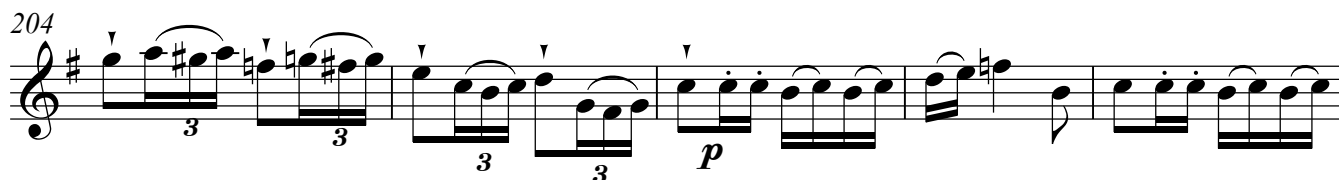
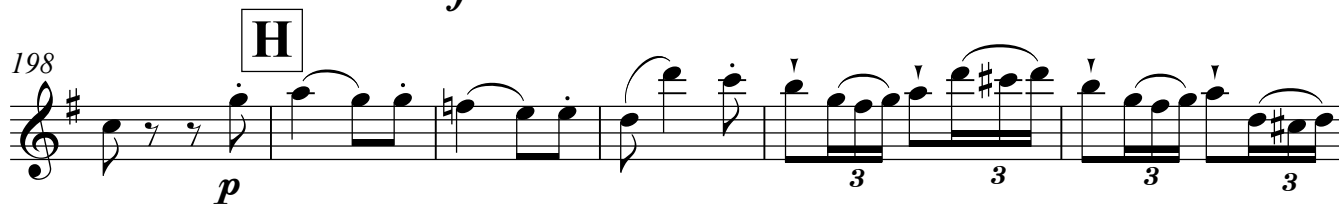
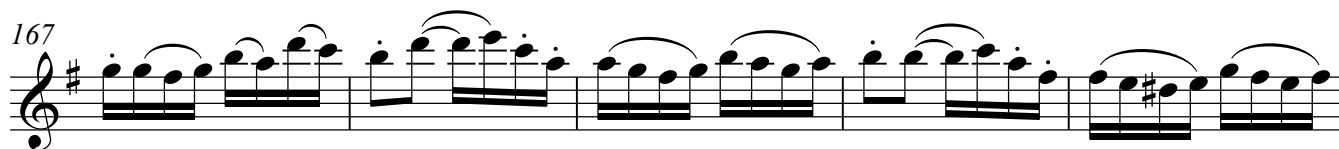
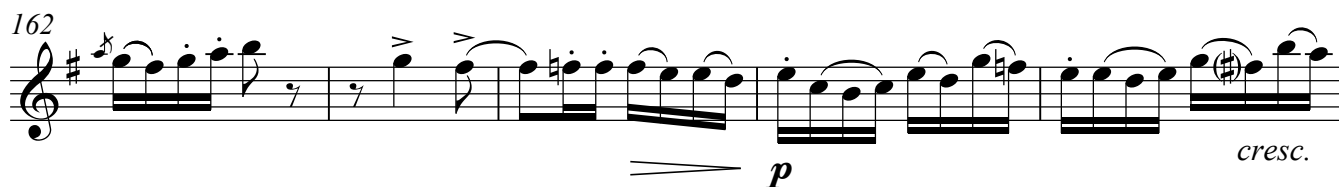
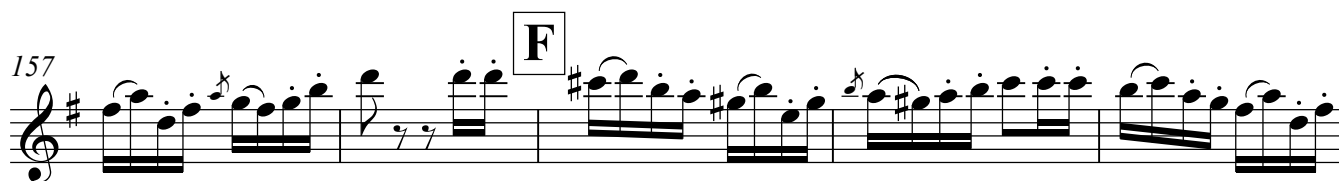
E

124 *p sub.*

129

133 *cresc.* *f*

138 *Largamente* *tr* *ad lib.* *solo* *mf*



209

f

214

p

220

cresc.

224

f *p* *cresc.*

232

f *p* *cresc.*

237

f *p*

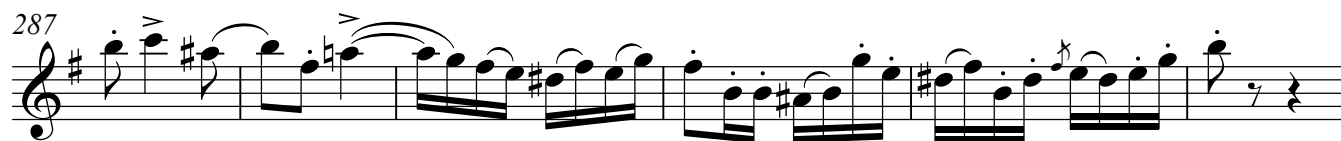
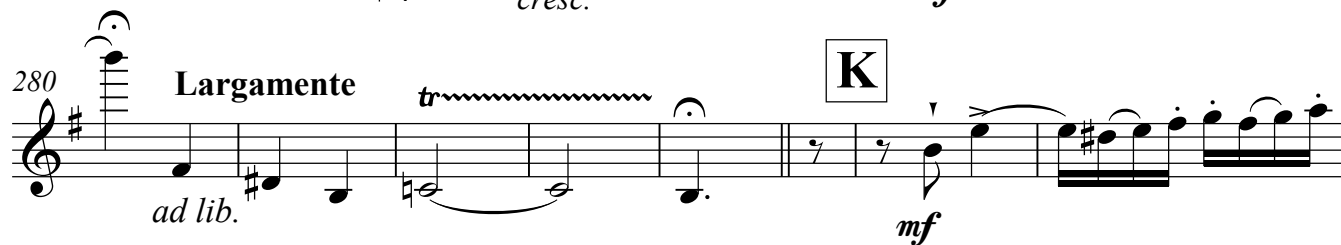
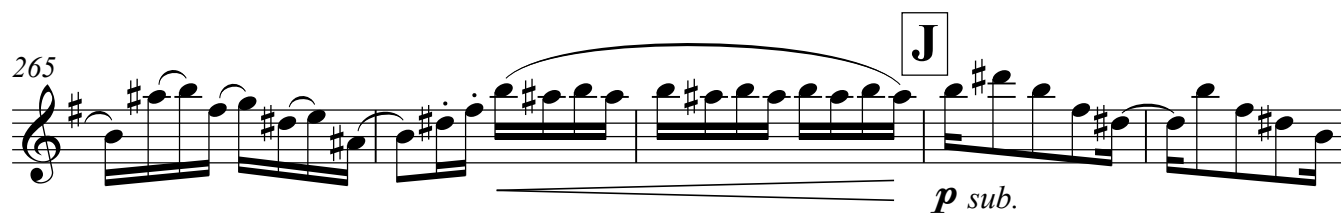
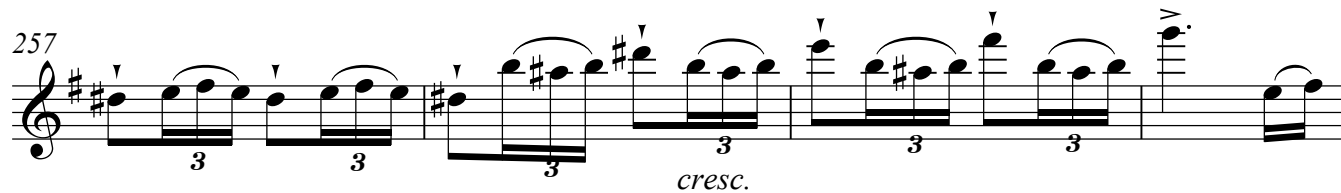
241

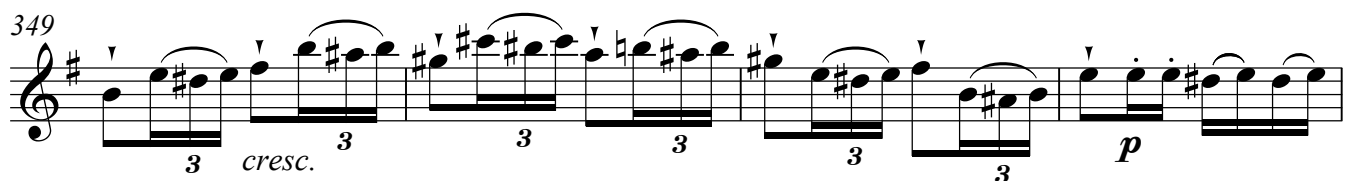
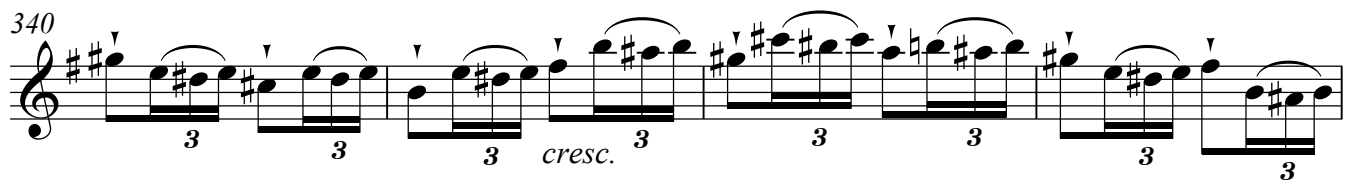
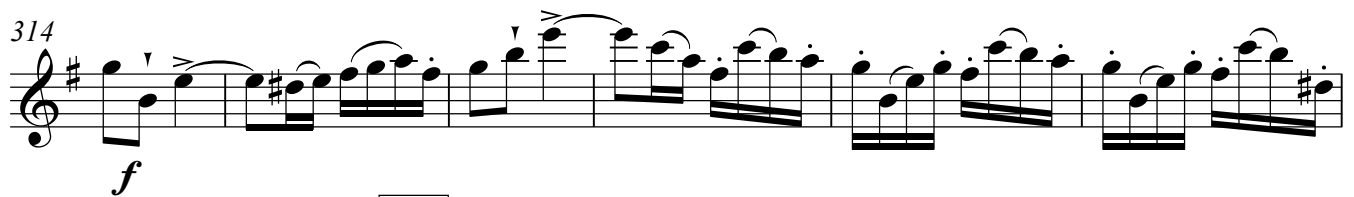
cresc.

245

f *p* *cresc.*

249





358

cresc. *f* *ff*

363

p

370

cresc.

375

f *p* O

380

f

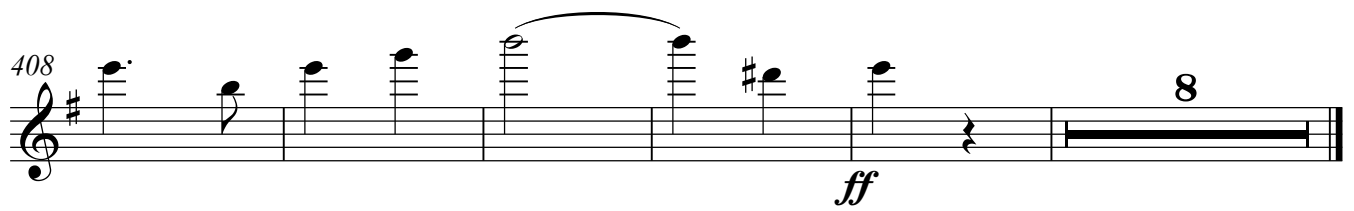
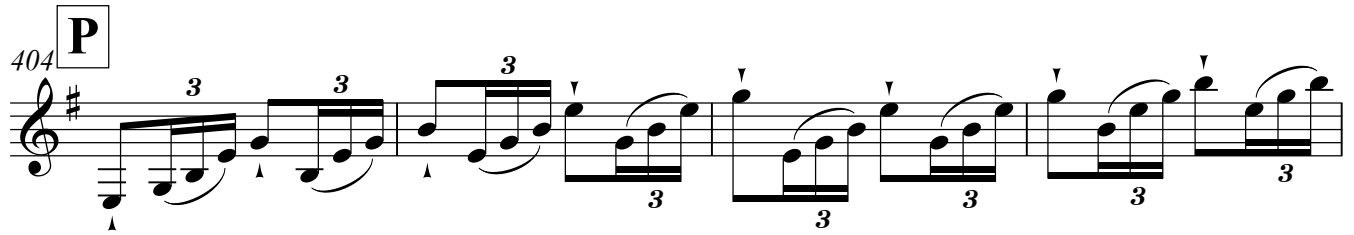
385

p

390

395

mf *cresc.*



4^{ème.} Concerto
pour la clarinette

avec accompagnement de grand Orchestre

dédié à S.M.I.
la Duchesse de Bragane

par:
J. A. Canongia

revisão crítica e redução para piano [2005]:
Luís Carvalho

4^{ème}. Concerto
pour la clarinette avec Orchestre

J. A. Canongia (1784-1842)/

revisão crítica [2005]:

Luís Carvalho (n.1974)

I

Allegro agitato

Clarinete
Principale
en Sib

Allegro agitato

Piano

f

5

Measures 5-8 of the first movement. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The clarinet part is not visible in this system.

9

Measures 9-12 of the first movement. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The clarinet part is not visible in this system.

13

Measures 13-16 of the first movement. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The clarinet part is not visible in this system.

18 A

p *cresc.*

23

cresc.

27

f *dim.*

32 *solo*

solo *p*

36

40

cresc.

44

tutti

B solo

p

tutti

B solo

f

p

48

pp

pp

52

cresc.

dim.

56 **tutti**

tutti
f

60 **solo** *p*

solo
p

64

68 *p cresc.* *p cresc.*

72

p *cresc.*

76

tutti

C solo

f *p*

80

84

pp

pp

88

cresc. *cresc.*

92

tutti *tutti* *f*

96

p **D**

100

f

ad lib. (Solo)

104

105

106



107

ritard.

dim.

110

111



112

A tempo tutti

A tempo tutti

p

[Attacca]

[Attacca]

The image displays a musical score for a Clarinet in B-flat (Clarinette Principale en Sib) and Piano. The score is divided into two systems, each featuring a Clarinet part and a Piano accompaniment.

System 1:

- Clarinet Part:** Labeled "Adagio solo" and "p" (piano). It begins with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by long, flowing lines with frequent ties and rests, suggesting a slow, expressive performance.
- Piano Part:** Labeled "Adagio solo" and "p". It features a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in sixths (indicated by the number "6" below the notes).

System 2:

- Clarinet Part:** Continues the "Adagio solo" theme. It includes dynamic markings such as "cresc." (crescendo) and "mf" (mezzo-forte). The notation shows more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.
- Piano Part:** Continues the accompaniment, maintaining the eighth-note pattern. It also includes dynamic markings like "cresc." and "dim." (diminuendo), indicating changes in volume.

The score is written for a single performer, with the Clarinet and Piano parts often sharing the same page. The notation is clear and detailed, with fingerings and dynamics clearly marked throughout.

7

dim. 6 6 6 *p* 6 *pp*

9

cresc. 6 6 6 *f* 6 *f*

11

p 6 6 6 *pp*

13

cresc. *f*

6 6 6 6 6

cresc. *f*

6 6

15

A

p cresc. poco a poco

A

p cresc. poco a poco

17

6 6 6 6 6

19

mf *dim.* *mf* *dim.*

21

p 6 3 6

23

6 6 6 6 6 6

25 **B**

f

meno p

3 3

6 6 6 6 6 6

tr

27

cresc.

cresc.

tr

6 3 6 6

6 6 6 6 6 6

3

29

pp

cresc.

pp

6 3 3 3 3

6 6 6 6 6 6

31 *cresc.* **C** *f* **tutti**

cresc. **C** *f* **tutti**

cresc.

33

35

37 **[Attacca]**

[Attacca]

[Attacca]

III

Allegro

Clarinette Principale en Sib

solo

mf

Allegro

Piano

solo

f

p

6

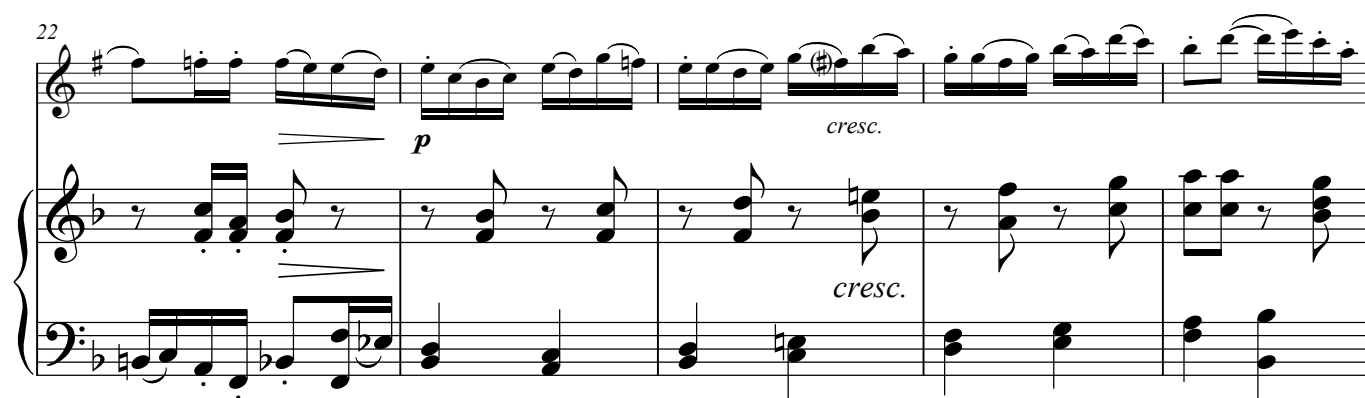
11

This musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Allegro'. It features a Clarinet in B-flat (labeled 'Clarinette Principale en Sib') and a Piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the Clarinet with a 'solo' marking and a dynamic of 'mf', and the Piano with a 'solo' marking and a dynamic of 'f'. The second system (measures 6-10) continues the solo for both instruments, with the Piano dynamic changing to 'p' in measure 9. The third system (measures 11-15) shows the Clarinet with a 'solo' marking and a dynamic of 'f', and the Piano with a 'solo' marking and a dynamic of 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

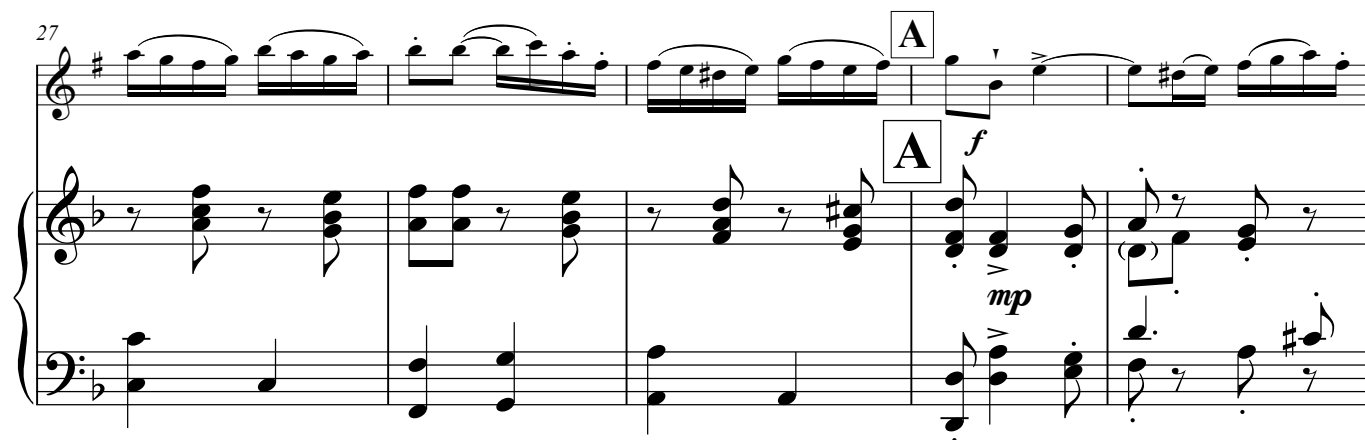
17



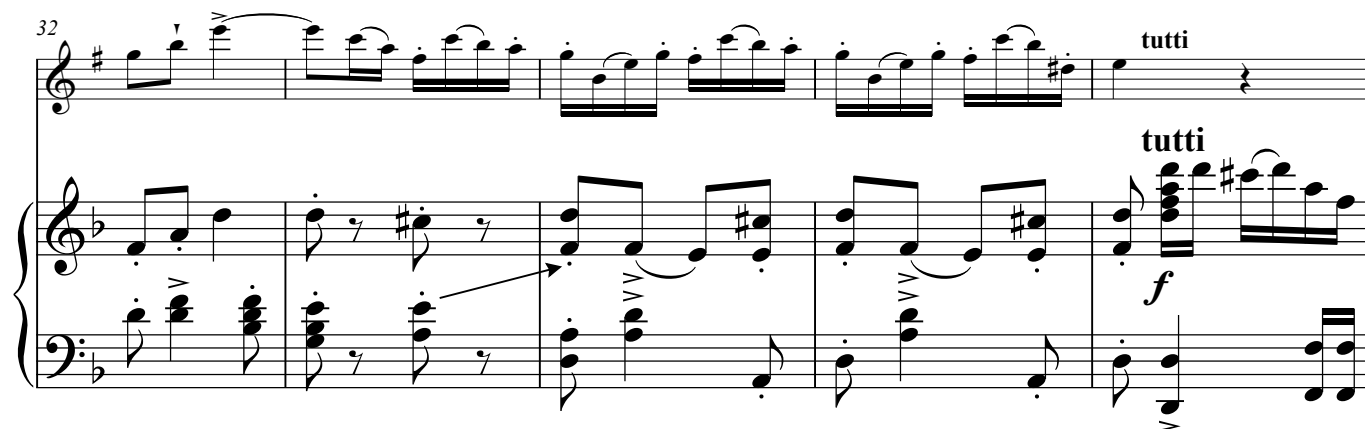
22



27



32



37

Measures 37-40. Treble clef: Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed. Bass clef: Harmonic accompaniment with chords and some single notes.

41

Measures 41-44. Treble clef: Continues the melodic line. Bass clef: More active accompaniment with eighth notes and chords.

45

Measures 45-48. Treble clef: Melodic line. Bass clef: Rhythmic accompaniment. Dynamics *p* and *f* are marked.

49

Measures 49-52. Treble clef: Solo section starting at measure 49. Bass clef: Harmonic accompaniment. Dynamics *ff* and *p* are marked.

54

B

p

B

59

63

p

p

Ped.

68

f

mf

78

cresc. *f* **C** tutti

f **C** tutti

83

88

cresc.

f

p

f

p

93

cresc. *f*

98

p *cresc.* *f*

103

f *p* *cresc.* **D** *f* *pp*

108

f

112

112 113 114 115

116

cresc.

116 117 118 119

120

120 121 122 123 124

125

E

p sub.

E

pp

125 126 127 128 129

130

cresc.

pp

135

f

Largamente

ad lib.

143

solo

mf

solo

f

p

148

p

f

154

154

159

F

F

159

164

p

cresc.

cresc.

164

169

f

mp

169

175 **G** tutti

G tutti

f

180

f

185

p

190 **solo**

f **solo**

f **ff** **p**

196

p **H**

201

3 3 3 3 3 3

206

p *f* *p* *mf* *Ped.*

211

3 3 3 3 *tr.* *dim.*

216

p *cresc.*

p

Ped.

221

tutti *f* *tutti* *f*

226

I *solo* *p* *solo* *p*

cresc.

231

f *p* *f* *p*

236

cresc. *f* *p*

241

cresc. *f*

246

p *cresc.* *pp*

251

3

255

cresc.

259

264

p sub.

pp

269

274

cresc. *f*

279

Largamente *ad lib.* *tr*

K *mf*

K *f* *p*

mf *f* *p*

286

f

291

p *f*

297

298 299 300 301

302

303 304 305 306

307

308 309 310 311

312

313 314 315 316

318

f

323

328

p *f*

333

M *M* *ff* *p*

338

cresc. *cresc.*

343

p

348

cresc. p

352

p N N

357

cresc. p

362

ff *p*

ff *p*

ff *p*

367

372

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

377

f *f*

This musical score page contains measures 362 through 377. It is written for a piano and a voice part. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the voice part is a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system (measures 362-366) features a piano introduction with a forte (ff) piano accompaniment and a piano (p) vocal melody. The second system (measures 367-371) continues the piano accompaniment with a crescendo (cresc.) and the vocal melody. The third system (measures 372-376) shows the piano accompaniment with a crescendo (cresc.) and the vocal melody, which includes a forte (f) piano accompaniment and a piano (p) vocal melody. The fourth system (measures 377-381) features a forte (f) piano accompaniment and a forte (f) vocal melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

382

Measures 382-386. The right hand features a continuous eighth-note melody in G major. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Arrows indicate voice leading from the left hand to the right hand in measures 384 and 385.

387

p

Measures 387-391. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand features chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measures 388 and 389.

392

mf *cresc.*

Measures 392-396. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand features chords and single notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking with a crescendo (*cresc.*) instruction is present in measures 394 and 395.

397

Measures 397-401. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 398-401. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

402

Musical score for measures 402-406. The right hand features a melodic line with triplets and a 'P' (Piano) dynamic marking. The left hand has a bass line with a 'f' (forte) dynamic marking.

407

Musical score for measures 407-411. The right hand has a melodic line with triplets and a 'P' (Piano) dynamic marking. The left hand has a bass line with a 'f' (forte) dynamic marking.

412

Musical score for measures 412-415. The right hand has a melodic line with triplets and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The left hand has a bass line with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking.

416

Musical score for measures 416-420. The right hand has a melodic line with triplets and a 'P' (Piano) dynamic marking. The left hand has a bass line with a 'P' (Piano) dynamic marking.